ENCYCLOPÉDIE LITTÉRAIRE ILLUSTRÉE

ANTHOLOGIE DES CLASSIQUES

De toutes les Époques et de tous les Pays

(prosateurs et poètes)

LE THÉÂTRE ITALIEN

LOUIS-MICHAUD

ÉDITEUR

168, Boul. St-Germain.

PARIS

G. DORIVAL

ENCYCLOPÉDIE LITTÉRAIRE ILLUSTRÉE

ANTHOLOGIE
DES
CLASSIQUES
De toutes les Époques
et de tous les Pays
(prosateurs et poètes)

LE THÉÂTRE ITALIEN

LOUIS-MICHAUD
ÉDITEUR
168, Boul. St-Germain,
PARIS

LE THÉATRE ITALIEN

OUVRAGES DE CHARLES SIMOND

COLLECTIONS LOUIS-MICHAUD

Les Prosateurs Illustres Français et Étrangers.

Parus (24 volumes).

STENDHAL. — J.-J. ROUSSEAU. — STERNE. — WALTER SCOTT. — EUGÈNE SUE. — CRÉBILLON fils. — BRANTÔME. — Mme DE GIRARDIN. — HOFFMANN. — MARIVAUX. — SWIFT. — CHARLES NODIER. — MONTAIGNE. — MACHIAVEL. — PÉTRONE. — PAUL-LOUIS COURIER. — CYRANO DE BERGERAC. — RABELAIS. — SUÉTONE. — MARAT. — SAINT-SIMON. — DIDEROT. — BOCCACE. — CAMILLE DESMOULINS.

ENCYCLOPÉDIE LITTÉRAIRE ILLUSTRÉE

Volumes parus :

L'INDE, la Littérature sanscrite, par GEORGES FRILLEY, préface de E. LEDRAIN, avec un *Essai sur l'Inde et l'Occident*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LA GRÈCE LITTÉRAIRE, par RAOUL VÈZE, préface de PAUL RISSON, avec une *Étude sur le Génie Grec*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LA NORVÈGE LITTÉRAIRE, par JACQUES DE COUSSANGE, préface de J. BOJER, avec une *Étude sur la Norvège et la France*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LES POÈTES LATINS, par RAOUL VÈZE, préface de Th. COMTE, avec une *Étude sur le Génie Romain*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LE THÉATRE FRANÇAIS, par M. C. POINSOT, préface de JEAN AICARD, de l'Académie française, avec une *Étude sur le Théâtre français à l'Étranger*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LA PERSE LITTÉRAIRE, par GEORGES FRILLEY, préface de MIRZA ABBAS KHAN AALAMOL-MOLK, avec un *Essai sur les Études persanes en France*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LE ROMAN ALLEMAND, par GEORGES LE BAS, préface d'ÉDOUARD DE MORSIER, avec une *Etude sur le Roman Allemand en France*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LES PROSATEURS LATINS, par RAOUL VÈZE, préface d'ARMAND EPHRAÏM, avec une *Étude sur les Sources latines de la prose française*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LES POÈTES ANGLAIS, par PAUL GERALDY, préface de RENÉ M. GARDENS, avec une *Étude sur la Poésie anglaise en France*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.

LE THÉATRE ITALIEN, par GUILLAUME APOLLINAIRE, préface de UGO CAPPONI, avec une *Étude sur le Théatre Italien en France*, par CHARLES SIMOND, 1 volume illustré.



UN PROTAGONISTE DE LA COMMEDIA DELL' ARTE

ENCYCLOPÉDIE LITTÉRAIRE ILLUSTRÉ

Publiée sous la direction de CHARLES SIMOND, lauréat de l'Académie Française

ANTHOLOGIE

des

Chefs-d'œuvre classiques de toutes les époques et de tous les pays

(Prosateurs et Poètes)

LE THÉATRE ITALIEN

par

GUILLAUME **APOLLINAIRE**

Préface de UGO CAPPONI

Professeur de Littérature Italienne

avec une étude sur

LE THÉATRE ITALIEN EN FRANCE

par CHARLES SIMOND

44 Gravures et Portraits

LOUIS-MICHAUD

ÉDITEUR

168, boulevard Saint-Germain, 168

PARIS

PRÉFACE

Le théâtre italien n'est guère connu en France. Sans doute on y a récemment traduit, représenté, applaudi même quelques pièces de Giacosa, d'Annunzio, Sem Benelli, Rovetta, Bracco, mais ces écrivains ne sont que des représentants du mouvement dramatique de l'Italie toute contemporaine. Du passé l'on ne sait rien ou peu de chose. On n'en a parlé que dans des articles de revues. dans les dictionnaires et dans un petit nombre de pages de manuels scolaires. Pourtant ce passé fut glorieux et ceux qui l'illustrèrent sont dignes d'intérêt et d'admiration.

Chose singulière : les Italiens eux-mêmes ne possèdent pas d'histoire complète de leur théâtre. L'ouvrage de Salvioli n'est qu'une bibliographie dont on n'a que le premier fragment. Les historiens littéraires comme de Sanctis, les critiques comme Luigi de Morandi, n'ont pas étudié dans un volume séparé ce domaine de la littérature, et aucun recueil, sauf celui de Gubernatis qui, malgré son exubérance, est trop sommaire, n'a fait connaître les pages classiques des auteurs.

Il faut donc savoir gré à M. Guillaume Apollinaire d'avoir rempli cette lacune. La tâche n'était pas facile. Elle réclamait une grande sûreté d'érudition et un goût très averti. Je crois que son volume rendra des services. L'esprit en est judicieux, sans aucune tendance doctrinaire, l'ordonnance claire sans encombrement, le style attachant sans écriture néologique. La division par périodes est bien établie ; les œuvres, dont aucune n'est oubliée de parti pris, sont appréciées avec exactitude ; les biographies précises, quoique succinctes ; les extraits choisis avec discernement ; la bibliographie, si précieuse pour quiconque veut approfondir, est puisée aux meilleures sources, et l'iconographie très abondante donne une saveur particulière à l'ensemble.

Ce qui fait le mérite de l'*Encyclopédie littéraire*, c'est son originalité. M. Charles Simond, qui la dirige avec un zèle louable, a eu une idée neuve en mettant à la portée du grand public les productions intellectuelles de tous les pays dans ce qu'elles ont de plus vivant. Je recommande surtout ses essais de littérature comparée. Gœthe les jugeait indispensables (*Eine jede Literatur ennuyirt sich in sich selbst*). Très méthodique sans pédanterie, sans développements oiseux, mais basée sur un fond de bonne documentation, cette collection a pour principale règle de ne s'attacher qu'aux faits en excluant toutes les discussions abstraites. M. Guillaume Apollinaire s'est conformé à ce programme. Il a le premier résolu un problème qui préoccupait vivement tous les lettrés italiens. Je ne puis que l'en féliciter.

UGO CAPPONI,

Professeur de littérature italienne, lib. doc.

Naples, juin 1910.

LE
THÉATRE ITALIEN EN FRANCE (1)

La comédie italienne ne date en France que du règne de Charles IX, mais sous François Ier et sous Henri II quelques comédiens venus d'Italie pour le plaisir du roi, de la cour et du peuple de Paris, donnèrent des représentations qui obtinrent du succès. Cependant le Parlement les prit à partie et empêcha leur établissement par un arrêt de 1571. *Ils avaient joué à Lyon en* 1548, *pendant le séjour de Henri II et de Catherine de Médicis dans cette ville. Lyon était alors le centre de la banque et du commerce avec l'Italie, et les marchands lyonnais avaient fait les frais de ces divertissements. Lorsque ces compagnies, formées de neuf ou dix personnages, furent appelées par le duc de Nevers à l'occasion de son mariage avec Henriette de Clèves, pour donner plus d'éclat à ces fêtes, la* Commedia dell' arte, *qui formait tout leur répertoire, était déjà en vogue en Italie, mais ce genre de pièces n'avait pas encore été inauguré en France, où on ne le connaissait que pour en avoir entendu parler. Il n'est pas étonnant que le Parlement ait voulu y mettre obstacle. Les magistrats qualifiaient les improvisations des auteurs de farces et n'étaient pas éloignés de les comparer aux jeux des bateleurs. Les acteurs, sous la conduite d'Alberto Ganassa, protestèrent et obtinrent un second arrêt qui fut moins sévère. On leur reconnaissait le droit de jouer publiquement « tragédies et comédies ». Ils avaient d'ailleurs des lettres patentes, mais elles ne les mettaient pas tout à fait à l'abri des interdictions. Ils revinrent en* 1572, *cette fois dirigés par Soldini Fiorentino et par Antonio Maria. Les lazzis dont ils accompagnaient leurs récitations contribuaient à leur valoir la faveur d'un auditoire nom-*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — ARMAND BASCHET, *les Comédiens italiens.* — ARTHUR POUGIN, *la Comédie italienne.* — GHERARDY, *le Théâtre italien en France.* — MAGNIN, *Histoire du Théâtre français.* — PARFAICT, *Histoire du Théâtre français.*

breux. Ils jouèrent au Louvre et furent bien payés. Alberto Ganassa principalement se fit applaudir. C'était un Bergamasque très souple, très enjoué, ayant la répartie vive et mêlant plaisamment à son dialecte des mots d'argot espagnol. Il tenait le rôle de second Zanni, variante de celui d'Arlequin, et fut si brillant que Vauquelin de la Fresnaye le cite dans son Art poétique, ce qui prouve sa popularité. Ganassa ne fit qu'un court séjour en France. Il passa en Espagne où il résida de longues années et s'enrichit. Il avait montré le chemin aux Italiens, qui ne devaient pas tarder à reparaître sur la scène parisienne avec une troupe plus célèbre, mieux organisée et en possession d'un répertoire beaucoup plus complet.

Les Comici Gelosi avaient été remarqués par Henri III de passage à Venise ; il voulut les entendre à Paris dès son avènement au trône. La compagnie des Gelosi était composée des meilleurs acteurs italiens de l'époque. Elle comptait dans ses rangs Simone de Bologne, qui excellait dans le rôle d'Arlequin, Giulio Pasquali, qui n'avait point de rival dans celui du Magnifique, et la signora Vittoria, la perle incomparable, la divina, la fée d'amour, maya d'amore qui, suivant un auteur du temps, ravissait l'âme des spectateurs. Les Gelosi arrivèrent à Blois, mais non sans encombre, car aux approches de la ville, ils furent faits prisonniers par des Huguenots qui leur firent payer rançon, et le roi dut les tirer de cette mauvaise passe. Ils restèrent à Blois jusqu'à la clôture de la session des Etats Généraux et de là se rendirent à Paris, où on leur accorda le privilège des confréries de la Passion. Ils débutèrent dans la salle Bourbon, et leur succès fut très grand. Mais le Parlement vint sévèrement le contrecarrer : on leur reprochait de n'enseigner que la débauche à la jeunesse et de n'être qu'une école de paillardise et d'adultère. Ils s'en défendirent et exhibèrent leurs lettres patentes ; mais elles devaient, pour être valables, recevoir l'approbation de Messieurs les Conseillers qui la refusaient. Le roi fit cependant prévaloir sa volonté. En 1577, après une excursion en Angleterre, les Gelosi rentrèrent à Venise. Il est probable que quelques acteurs se détachèrent de la compagnie et se transportèrent à Nérac, où résidait le roi de Navarre. Quand Catherine de Médicis vint le trouver, en décembre 1578, et demeura avec lui jusqu'en 1579, il lui donna souvent des représentations de ses comédiens italiens.

Pendant ce temps, une autre troupe avait remplacé à Paris

les Gelosi. *Les frères Parfaict, dans leur ouvrage malheureusement très imparfait, signalèrent la présence de certains de ces nomades à Paris, mais il est vraisemblable que ces Italiens se sentaient peu disposés à courir les risques auxquels on s'y exposait alors au milieu des convulsions de la Ligue.*

Les comédiens italiens ne reparaissent librement en France qu'en 1598, *après l'entrée de Henri IV dans sa ville conquise au prix d'une messe. Ils jouèrent à l'Hôtel de Bourgogne, ne pouvant représenter ailleurs ; le mariage du roi avec Marie de Médicis leur fournit l'occasion de retrouver leurs succès. Ils eurent pour concurrents les comédiens français sur lesquels ils l'emportèrent par la composition même de leur répertoire, car les pièces françaises de Hardy, de Monstreux, de Scevole de Sainte-Marthe, quoique mieux faites, devaient plaire moins, étant pour la plupart empruntées au Nouveau Testament. En* 1603, *une compagnie vint renforcer la Comédie Italienne. Elle était appelée par le roi et la reine et s'annonçait sur la foi de sa renommée en Italie. Les deux principaux personnages étaient Francesco Andreini et sa femme Isabella. Francesco était Toscan, il avait eu des aventures mouvementées : pris par les Turcs, réduit en esclavage, délivré ensuite, il s'était épris de la profession et s'était fait directeur d'une troupe. Son mariage avec Isabella de Padoue, qui avait débuté chez les* Gelosi, *l'avait encouragé dans sa résolution. Il créa un grand nombre de rôles à caractère, le docteur Sicilien, le Nécroman, le Berger. Il était lettré et écrivit plusieurs* commedie dell' Arte. *Il eut sept enfants dont quatre fils L'un de ces fils fut le célèbre Lélio qui se distingua sous Louis XIII. Isabella, qui mourut prématurément, n'était pas moins douée de talents que son mari. On a d'elle des poésies dédiées à toutes les personnes illustres de France, car elle était bien en cour. Elle composait elle-même des pièces qu'elle représentait et dont elle était le plus souvent l'héroïne. Les comédiens italiens étaient les favoris de Henri IV, qui prenait grand plaisir à leurs lazzis épicés et saupoudrés de gros sel. Les fanfaronnades du Capitan Spavente du Val d'Enfer l'amusaient beaucoup et il en riait à gorge déployée. Il comblait Isabella de prévenances et fut fort marri quand elle trépassa à Lyon, le* 4 *juin* 1604. *Il voulut que Messieurs de la ville assistassent à ses funérailles auxquelles, chose inusitée, l'Eglise prêta son concours, et fit frapper une médaille où étaient gravés les noms et prénoms de l'illustre comédienne avec les mots :* Æterna fama. *Cette*

mort eut des conséquences fatales pour la troupe qui se désagrégea. Andreini abandonna la carrière dramatique. Des débris de sa Compagnie s'en forma une nouvelle sous les auspices du duc de Mantoue. Elle vint à Paris sous Louis XIII, conduite par Nicolo Barbieri, et fut accueillie par le roi avec faveur. En 1645 *une troupe italienne s'installa au Petit Bourbon. Elle était dirigée par Bianchi et possédait un acteur fameux, Fiorelli, qui popularisa le type de Scaramouche. Elle jouait l'opéra en même temps que la comédie. Elle donna plusieurs pièces qui eurent un succès énorme, entre autres la* Finta Pazza (*la fille supposée*), *qui causa une véritable révolution artistique. Les troubles de la Fronde la décidèrent à quitter Paris, mais elle y revint en* 1659 *avec de nouveaux sujets. En* 1660, *elle partagea la scène du Petit Bourbon avec Molière, qui se mit à étudier les théâtres italiens. Fiorelli Scaramouche fut ainsi le maître de notre maître. Louis XIV avait accordé une pension de* 15 000 *livres à la troupe de Fiorelli et lui donna le privilège exclusif de jouer à l'Hôtel de Bourgogne. Elle en profita pour augmenter le nombre de ses représentations. Les pièces étaient dialoguées partie en italien, partie en français. Cette innovation suscita des difficultés avec la Comédie Française, qui voyait avec déplaisir ces empiètements sur son domaine et adressa des doléances au roi. Les deux troupes plaidèrent leur cause et les Italiens choisirent pour délégué le meilleur de leurs acteurs, Dominique. La Comédie nomma Baron qui, malgré son éloquence, fut battu.*

Dès lors, les Italiens se crurent le droit d'avoir un répertoire français; ils s'adressèrent à Regnard et à Dufresny, puis à d'autres auteurs en renom, comme Palaprat et Houdard de la Motte. Ils allaient d'ovations en ovations, quand ils eurent la malchance de donner la Fausse Prude, *où Mme de Maintenon se reconnut. Grand scandale. Les Italiens furent expulsés. Le lieutenant général de police apposa les scellés sur les portes de l'Hôtel de Bourgogne et la troupe ne joua plus. Watteau fit de cette expulsion le sujet d'une estampe fameuse. L'exil dura jusque sous le Régent, qui se montra clément et accorda aux Italiens l'autorisation de rentrer à Paris. Ils s'installèrent au Palais-Royal et firent de nouveau fureur. Le protagoniste de la troupe était Riccoboni, qui prit le nom de Lélio. Cependant le genre italien étant tombé bientôt en défaveur, la troupe renonça à son répertoire national et s'essaya aux pièces françaises.*



DÉPART DES COMÉDIENS ITALIENS EN 1697 (*d'après Watteau*).

Une autre voie s'ouvrit alors aux Italiens : celle de l'opéra-comique. Et ce fut Mme Favart qui y apporta le brillant concours de son grand talent. La troupe prospérait, mais l'Opéra-Comique, qui avait un privilège, protesta comme avait fait la Comédie Française. Elle obtint la fermeture de ce concurrent, seulement le vaincu absorba le vainqueur. Le Théâtre Italien se transforma et devint une scène lyrique. Les meilleurs chanteurs, hommes et femmes, s'y joignirent : Clairval, Laruette, Trial, Chenard, Mme Trial, Mme Dugazon, les sœurs Colombe. Les meilleurs auteurs se laissèrent enrôler, gagnés par des offres séduisantes : Favart, Sedaine, Marmontel donnèrent les pièces, Grétry, Monsigny les mirent en musique, et ce fut un répertoire charmant. L'histoire de la Comédie Italienne proprement dite, c'est-à-dire de celle de l'Hôtel de Bourgogne, se prolongea jusqu'au 28 *avril* 1783, *date de l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra-Comique à qui elle céda la place.*

Parmi les auteurs qui écrivirent pour la Comédie Italienne au XVIIIe *siècle, nous ne saurions oublier Goldoni, le Molière italien comme l'appellent ses compatriotes. Venu en France en* 1761 *et attaché au Théâtre Italien, il composa pour celui-ci des pièces italiennes et françaises : la plus remarquable de ces dernières est* le Bourru bienfaisant, *que l'on joue encore aujourd'hui.*

Au XIXe *siècle, nous n'avons plus de théâtre italien en France ; seuls quelques acteurs de très grande valeur viennent y donner des représentations. Telle fut la Ristori, qui disputa la renommée à Rachel. De nos jours, nous avons vu à Paris la Duse, Ermete Novelli et quelques autres. La troupe de Grasso, qui nous vint récemment en tournée, a renoué la chaîne des comédiens italiens. La France a fait connaissance avec quelques auteurs dramatiques italiens dans ces toutes dernières années, nous avons eu des traductions de d'Annunzio, de Giacosa, de Sem Benelli, de Bracco. Ils ont été l'objet de la curiosité encore plus que de la faveur, mais leur succès n'a été que passager. Il n'en pouvait être autrement. Une comédie traduite perd considérablement de son attrait. Il lui manque l'accent. Molière lui-même, s'il n'était joué qu'en italien, ne pourrait prétendre à l'immortalité.*

CHARLES SIMOND.

TABLEAU DU THÉATRE ITALIEN (1)

LES INFLUENCES

TANDIS que la civilisation de la Grèce domine le monde antique et cesse ensuite de jouer un rôle prépondérant dans l'histoire de la culture générale, tandis que les grandes nations modernes, et particulièrement la France, ne manifestent leur génie qu'après la ruine de l'antiquité, l'Italie est le seul pays où deux civilisations distinctes et du premier ordre se soient succédé.

L'une et l'autre ont donné naissance à un art théâtral. Il n'y a pas lieu de s'occuper ici du théâtre antique de l'Italie. Il appartient à la littérature latine.

Ni pendant ni après l'antiquité, l'Italie n'a produit un ensemble d'ouvrages dramatiques qui soit comparable au théâtre grec, au théâtre français, au théâtre anglais, au théâtre espagnol. Aucun génie n'est apparu que l'on puisse placer en regard d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane, de Shakespeare, de Lope de Vega, de Calderon, de Corneille, de Molière, de Racine. Et cependant, l'influence de l'Italie sur les théâtres européens a été considérable. Cela tient avant tout au talent des acteurs italiens qui, semble-t-il, l'ont emporté de tout temps sur les autres.

Les troupes italiennes parcouraient l'Europe à une époque où, sauf en Espagne peut-être, le théâtre était encore rudimentaire. Ces acteurs étaient bien exercés et jouaient, avec un naturel dont on n'avait pas idée, des pièces qu'ils improvisaient sur des canevas. La facilité et la bouffonnerie de leurs répliques firent une vive impression en France et le génie de Molière en subit l'influence. Toutefois, il ne s'agissait pas de pièces écrites et il ne reste pour ainsi dire rien de ce théâtre oral.

---

(1) BIBLIOGRAPHIE. — CARLO SALVIOLI, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana, etc.*, Venise, 1903, in-4. (En cours de publication, le 1er vol., A à C, a seul paru.) — GINGUENÉ. *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, 1811-1819, 3 vol. — EMMA LONGINOTTI-BACCINI, E. MANFREDO BACCINI, *La letteratura italiana nella storia della cultura*, Firenze, 1906, 2 vol. in-8. — FRANCESCO FLAMINI, *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livourne, 1895, in-16. — ERNESTO MASI, *Studi sulla storia del teatro italiano*, Milan, 1902. — FORNACIARI, *Disegno storico della letteratura italiana dall'origini ai nostri tempi*. — HENRI HAUVETTE, *Litterature italienne*, Paris (Colin), 1903. — LUCCA GIOVANNI, *Profili storici della letteratura italiana*, Rome, 1905-1907, 3 vol. in-8.

Au contraire, le théâtre écrit, le théâtre savant de l'Italie, n'eut que peu ou point d'action sur l'art dramatique étranger. Il est vrai que si les Italiens précédèrent les autres peuples pour l'invention des genres scéniques, ils furent bientôt dépassés dans presque tous les domaines de la création théâtrale.

Toutefois la plupart des grands maîtres de la scène sont redevables à l'Italie d'une part importante de leurs mérites. Les Espagnols et Shakespeare doivent aux conteurs italiens un certain nombre de sujets. Corneille, en composant son Horace, *suivait peut-être l'exemple de l'*Orazia *de l'Arétin, Molière découvre dans la farce italienne l'imbroglio et la vivacité du dialogue.*

XIIIe ET XIVe SIÈCLES (1)

LES TENSONS ET LES DIALOGUES FRANCISCAINS

Le théâtre italien a pour origine, d'une part, les tensons ou disputes poétiques, imités des poètes provençaux, et d'autre part les dialogues franciscains.

Les tensons n'étaient que des exercices de rhétorique dialogués. Sans avoir été destinés à la représentation, ils donnèrent sans doute aux poètes franciscains l'idée de leurs cantiques à personnages.

On peut comprendre dans le don séraphique que saint François d'Assise fit à l'Italie la résurrection des arts.

Le Poverello, *cette figure d'une éblouissante simplicité, s'éteignit le* 4 *octobre* 1226. *Ses* Laudes du Soleil, *en vers rythmés, réveillèrent le sentiment lyrique, et l'incomparable floraison de disciples qui s'épanouit après sa mort, comprit, parmi les saints et les artistes, un certain nombre de poètes d'inspiration religieuse et populaire.*

Tandis que les premiers maîtres de l'adorable plastique franciscaine, Cimabue et Giotto, exaltaient leur Saint Stigmatisé et décoraient la basilique d'Assise avec les fresques les plus profondément inspirées que l'on connaisse, les héritiers spirituels du fils de Pietro Bernadone Moriconi se mêlèrent

(1) Bibliographie. — F. Torraca, *Il teatro italiano dei secoli XIII et XIV* Milan, 1902. — Fornaciari, *La letteratura italiana nei primi quatro secoli* Milan, 1901. — Ozanam, *Les poètes franciscains en Italie au* XIIIe *siècle.*



BALDASSARE CASTIGLIONE

au mouvement des Flagellants, qui, à partir de 1260, *parcourent les villes, les bourgs et les campagnes. En même temps qu'ils se donnaient la discipline en public, tout en exhortant le peuple à la pénitence, ils chantaient aussi leurs* laudi *ou cantiques, plus lyriques que les rapsodies profanes des jongleurs. Ils étaient, eux, les* Jongleurs de Dieu (Giullari di Dio).

L'histoire n'a pas conservé les noms de tous ces poètes mystiques dont les hymnes et les dialogues, d'une exaltation

souvent admirable, mériteraient d'être mieux connus. L'Ombrien fra Jacopone da Todi est le plus célèbre et peut-être le plus inspiré de ces chantres divins. Ce religieux est un poète terrible qui ne craint pas de s'attaquer violemment au pape lui-même et fait pressentir Dante

Jacopone da Todi a composé des laudi *en dialogues qui sont de véritables drames. Le sujet, toujours religieux, est souvent tiré des évangiles. Outre leur valeur lyrique et dramatique, ces dialogues constituent les premières tentatives pour former, en Italie, le théâtre en langue vulgaire.*

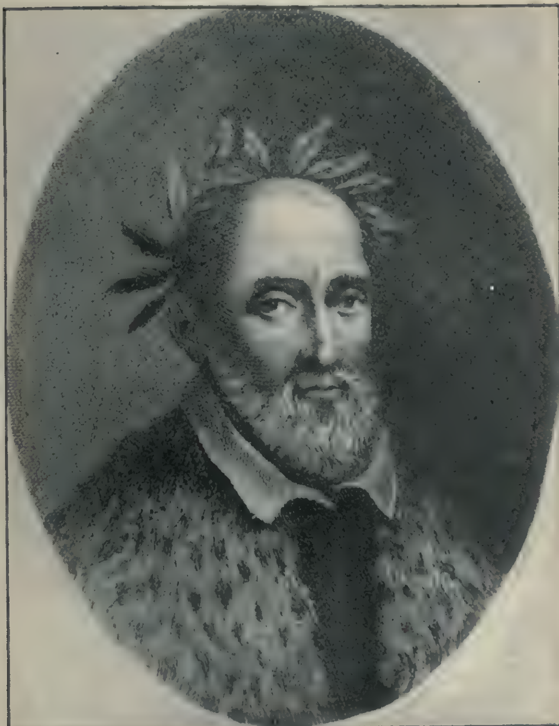
Les laudi *à personnages se récitaient en plein air ; on les accompagnait d'une mise en scène rudimentaire moins exacte que réaliste. Ce fut là l'origine de la* sacra rappresentazione *ou mystère florentin du* XVe *siècle. Certes, ces* laudi, *que l'on jouait sur les places publiques procédaient des drames liturgiques représentés en latin à l'église, les jours de fête ; mais les* Jongleurs de Dieu *ombriens et surtout Jacopone da Todi innovèrent en se tenant loin des cérémonies du culte. Ils purent ainsi ne pas se soucier du ton qui paraissait seul convenable dans les sanctuaires. Leurs scènes brèves et puissantes sont traitées avec une grande indépendance et d'une façon toute populaire. Les sentiments s'y expriment avec une vérité frappante et, libre d'entraves, le lyrisme s'élève très haut.*

XVe SIÈCLE (1)

LES « SACRE RAPPRESENTAZIONI »

Les cantiques dramatiques des Franciscains de l'Ombrie s'étant promptement répandus dans l'Italie centrale, on vit naître les sacre rappresentazioni, *où se mêlent naïvement tous les éléments scéniques : la religion y côtoie la trivialité ; le tragique et le comique y contrastent ; au désordre lyrique s'ajoutent les détails grotesques ; les traits les plus raffinés apparaissent parfois dans les scènes où dominent les sentiments populaires. Ces compositions théâtrales où s'élargissait l'art des Disciplinés eurent, en Toscane, une fortune extraor-*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — FORNACIARI, *La letteratura italiana nei primi quatro secoli*, Milan, 1902. — LEFEBVRE SAINT-OGAN, *De Dante à l'Arétin*, Paris, 1889. — ROSSI, *Il Quatrocento.*



A. F. GRAZZINI DIT LE LASCA

dinaire. Le développement de la machinerie aidant à la pompe des spectacles, le peuple se montra avide de divertissements, où tout était mis en œuvre pour lui plaire. Les courtes scènes des Confréries étaient tirées des récits évangéliques. C'est aussi dans l'Ecriture, dans les vies des saints, dans les pieuses légendes que sont pris les sujets des mystères *toscans. Et tandis que sur les places publiques les récits chevaleresques des* cantastorie *ou jongleurs profanes rivalisaient. avec les cantiques spirituels, on ne produisait sur la scène que des sujets religieux. Cependant ces œuvres rapides, sans*

développement psychologique, le plus souvent sans apparence dramatique, ne visaient point, comme les laudi *en dialogues, à l'édification. Les* sacre rappresentazioni *se donnaient aux fêtes des confréries, des couvents. Elles étaient souvent jouées par des enfants. Il s'y mêlait de la bouffonnerie. La mise en scène était naïve, mais aussi somptueuse que possible. Il s'agissait avant tout d'émerveiller le peuple et de l'amuser* (1).

Parmi les auteurs de sacre rappresentazioni *on peut mentionner Feo Belcari* (1410-1484), *auquel on attribue des mystères comme celui de l'*Annonciation *et celui d'*Abraham et Isaac, *représenté en* 1449.

On cite aussi Laurent de Médicis (1448-1492), *qui composa la* Représentation de saint Jean et saint Paul *avec trente-deux personnages et de la musique. Ce mystère peut être donné, avec l'*Orphée *du Politien, comme l'ébauche d'un genre dramatique tout nouveau : l'opéra ou mélodrame, qui devait apparaître en Italie près d'un siècle plus tard.*

Le Politien fut le rénovateur des lettres italiennes au XVe *siècle. Son* Orfeo *conserve la forme des* rappresentazioni, *mais c'est la première pièce en langue vulgaire dont le sujet soit emprunté à l'antiquité, et cette langue est pleine de fraîcheur, de grâce et d'harmonie.*

*Ce divertissement de cour devait avoir une importance considérable pour la littérature dramatique de l'Italie. L'*Orfeo *annonce la tragédie classique par l'adaptation de l'antiquité païenne, par la division en parties ou actes, par la noblesse des personnages. Il trace la voie à la pastorale, car tout le premier acte est une véritable églogue. Enfin il fait aussi prévoir l'opéra, à cause des chants répandus dans la pièce.*

Jusqu'alors le théâtre, que l'on pourrait appeler laïque, *pour le distinguer des* rappresentazioni, *n'avait été que la distraction des humanistes. A Rome, chez les riches prélats, on jouait Sénèque, Plaute, Térence et des imitations latines des*

(1) On a conservé un souvenir sinistre d'une de ces fêtes qui se termina par la catastrophe du pont *alla Caraja*. Les habitants du bourg San Frediano, renommés pour le faste de leurs *rappresentazioni*, en donnèrent une en l'honneur du cardinal Nicolas de Prato, envoyé par Benoît XI pour rétablir la paix chez les Florentins. On publia à cette occasion que ceux qui se rendraient au pont auraient « des nouvelles de l'autre monde ». Ils en eurent en effet, car tandis que, pour représenter l'Enfer, on avait enflammé des tréteaux construits sur des barques, le pont de bois qui servait de tribune se rompit et des centaines de spectateurs périrent dans l'Arno.

chefs-d'œuvre grecs. On donnait aussi de ces spectacles dans les cours.

Mantoue et Ferrare se disputèrent longtemps le premier rang pour l'éclat de ces représentations qui eurent lieu d'abord en latin et ensuite en langue vulgaire. Mais Ferrare finit par l'emporter dans cette rivalité théâtrale. Cependant c'est à Mantoue que l'on vit le premier essai d'adaptation d'un sujet nouveau à la technique de Sénèque. C'était une sorte de tragédie intitulée Panfila *et tirée d'un conte de Boccace* (Décam. IV). *L'auteur, Antonio Cammelli* (1436-1492), *est plus connu sous le nom de* Il Pistoia, *qui est celui de sa ville natale. Il était venu chercher fortune à Mantoue. Il alla ensuite à Ferrare, où il remplit auprès du duc Hercule un emploi subalterne.*

XVIe SIÈCLE

A. — LA TRAGÉDIE (1)

Le théâtre italien du XVIe *siècle fournit des modèles à toute l'Europe.*

Baldassare Castiglione (1478-1529), *que Charles-Quint appelait* « un des plus braves chevaliers du monde », *et qui est l'auteur de fameux livre* Il Cortegiano, *écrivit, sous le titre de* Tirsi, *une églogue jouée en* 1506 *à la cour d'Urbin.*

Mais le peuple, surtout en Toscane, goûte peu ces nouveautés : il reste fidèle aux rappresentazioni. *D'ailleurs, celles-ci évoluent également : on substitue les thèmes mythologiques ou romanesques à ceux tirés des livres sacrés, des légendes de saints, et Francesco Mantovano emprunte son* Lautrec (1523) *à l'histoire contemporaine. Mais ces essais étaient défectueux. La technique des* rappresentazioni *était trop peu littéraire et, d'autre part, les tragédies latines commençaient à lasser les lettrés eux-mêmes. La tentative très remarquable de Cammelli, pour traiter les sujets modernes selon les règles de Sénèque, était restée isolée. On alla résolument demander des leçons aux dramaturges de la Grèce. La tragédie italienne naquit de ce contact des poètes du* XVIe *siècle avec les chefs-d'œuvre antiques.*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — ARTURO GRAF, *Attraverso il cinquecento*, Turin, 1888. — LEFEBVRE SAINT-OGAN, *De Dante à l'Arétin*, Paris, 1889.

Ce fut un gentilhomme nourri d'hellénisme, Gian-Giorgio Trissino (1478-1550), *qui composa la première tragédie italienne imitée de Sophocle et d'Euripide. La date de* 1515 *marque la renaissance de la tragédie, non seulement en Italie, mais en Europe.* Sophonisbe, *dont le sujet est tiré de Tite-Live, et qui devait par la suite tenter un grand nombre d'autres poètes, est une tragédie avec chœurs. Le sujet n'avait pas été traité par les anciens. Cette œuvre fut une révélation. Le Trissin découvrit du même coup le vers tragique italien, qu'aucun autre ne parviendra à remplacer : c'est l'hendécasyllabe non rimé.*

Les chœurs interrompent seuls l'action et divisent la pièce en actes.

La Sophonisbe *du Trissin donna aussitôt une grande impulsion à la production dramatique. La même année, Giovanni Rucellai écrivit* Rosmunda *où, dans un sujet neuf, il adaptait l'*Antigone *de Sophocle. En* 1525, *Alexandre Pazzi de Medici tenta, mais sans succès, dans sa* Didon à Carthage, *de reproduire exactement le trimètre iambique des Grecs pour remplacer l'hendécasyllabe blanc du Trissin.*

Lodovico Martelli écrivit une Tullia *dont les situations sont empruntées à l'*Électre.

Toutefois, la stricte observation des règles, la majesté du style ne suffisaient point à animer un genre où manquait avant tout l'observation de la réalité. Les tragédies italiennes étaient froides et monotones. Elles n'intéressaient que les humanistes.

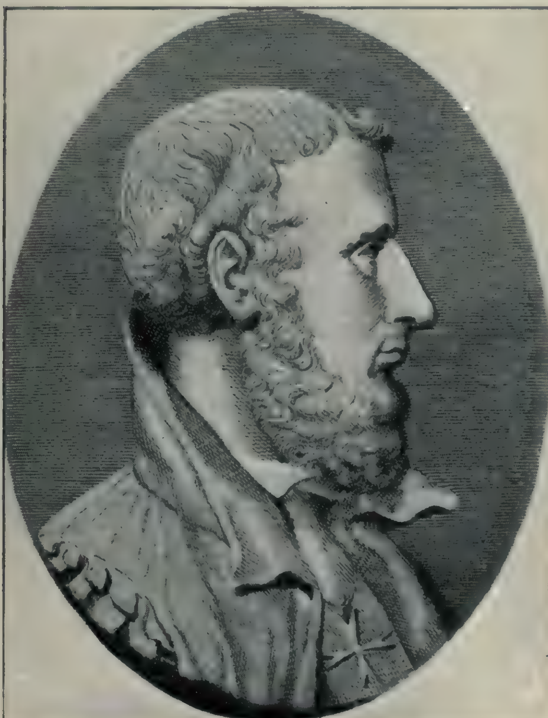
Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1572) *crut échapper à cette froideur en versant dans l'horrible. C'est de la même façon que, plus tard, Crébillon le père pensa raviver, en France, la tragédie agonisante. Cependant, Crébillon n'est pas responsable de la décadence tragique du* XVIIIe *siècle, tandis que Cinzio faussa peut-être les destinées de la tragédie italienne lorsqu'elle venait de naître. L'*Orbecche *du Cinzio eut un très grand succès. Le sujet, de l'invention de l'auteur, avait des rapports avec la fable de Thyeste. Les têtes coupées que l'on présentait à la fin de la pièce impressionnèrent vivement les spectateurs.*

Les idées de Cinzio avaient leur valeur. Il voulait éloigner la tragédie de la simple imitation des Grecs. Il se fiait à la personnalité. Certaines de ses tendances sont romantiques : il intercale dans la tragédie des scènes familières ; il veut que

l'auteur invente son sujet et en use librement avec les règles. Mais ce qui manquait le plus au Ferrarais Giraldi Cinzio, c'était le talent.

*On ne s'en aperçut pas à l'époque, et l'*Orbecche *fut vite imité.*

En 1542, *Sperone Speroni tire des* Héroïdes *d'Ovide une*



ANNIBAL CARO

histoire d'inceste qu'il intitule Canare. *Ces froides atrocités se retrouvent jusqu'à la fin du siècle dans la* Dalida *de Luigi Grato* (1541-1585), *dans l'*Acripanda (1591) *d'Antonio Decio, dans l'*Irène *de Vincenzo Giusti, dans la* Sémi-

ramide *de Muzio Manfredi. Ces tragédies sont peu remarquables. On peut en dire autant, malgré la faveur dont elles jouirent, de la* Marianne (1565) *de Lodovico Dolce, de la* Mérope (1589) *de Pomponio Torelli, d'*Il Tancredi *de Federico Asinari et même d'*Il re Torrismondo (1587) *que le Tasse écrivit à Mantoue, après sa sortie de l'hôpital de Sant' Anna.*

L'unique tragédie du XVI*e siècle qui soit digne d'attention est l'*Orazia *de l'Arétin. Cet ouvrage a longtemps passé inaperçu, bien que le Divin — c'est ainsi qu'on appelait l'Arétin — n'eût pas manqué une occasion de proclamer que l'*Orazia *était son chef-d'œuvre. Il n'est pas impossible, au demeurant, que cette tragédie ait donné à Corneille l'idée de son* Horace.

Les représentations avaient lieu avec un luxe incroyable de mise en scène. La cour de Ferrare surtout était célèbre pour le faste de son théâtre. On y aimait les tragédies terribles, comme Il monte di Feronia, *ou des pièces chevaleresques, parmi lesquelles on peut citer* Il castello di Gorgoferusa. *Ces spectacles, où l'on n'épargnait rien pour la somptuosité des décors et le perfectionnement de la machinerie, coûtaient des sommes folles. Les acteurs étaient le plus souvent des gentilshommes de la cour. Aux fêtes données en l'honneur de l'archiduc Charles, frère de la duchesse de Ferrare, deux Bentivogli, un Montecuculli et un Rondinelli, qui jouaient une de ces pièces, se noyèrent pendant la représentation. Les théâtres étaient très grands, certains immenses, tel celui de Parme où quatorze mille spectateurs pouvaient tenir à l'aise. Le rideau ne se levait pas ; il tombait comme on peut le voir de nos jours dans les théâtres de plein air. La scène dominait le public de très haut, à la mode antique. Le plus fameux de tous les théâtres du* XVI*e siècle fut sans contredit celui que Léon X fit établir au Vatican et où l'on vit des décors brossés par Raphaël.*

B. — LA COMÉDIE (1)

Tandis que la tragédie érudite remplaçait peu à peu le drame populaire, il y eut deux comédies qui ne se mêlèrent

(1) BIBLIOGRAPHIE. — DE AMICIS, *L'imitazione latina nella commedia italiana del* XVI *secolo*, Milan, 1902. — LEFEBVRE SAINT-OGAN, *De Dante à l'Arétin*, Paris, 1889. — ARTURO GRAF, *Attraverso il cinquecento*, Turin, 1888.



LUIGI ALAMANNI

point. La comédie de la rue se maintenait : sous le nom de commedia dell' arte, *ou comédie improvisée, elle pénétrait même dans les palais où elle mettait sa fantaisie parmi les scènes mythologiques que venaient rompre et égayer des querelles de masques gracieux ou grotesques, des mêlées de fous et de bossus se battant à coups de vessie de porc. La* commedia dell' arte, *dont le développement ne s'est pas arrêté jusqu'à Goldoni, eut une influence marquée sur le théâtre moderne.*

A côté de la farce improvisée, la comédie littéraire *tentait de s'imposer. Le point de départ fut l'imitation de Plaute et de Térence que l'on avait souvent joués en latin, à Rome, à*

*Florence, à Ferrare. Dans cette dernière cour, on avait même donné des traductions de Plaute qu'Isabelle de Gonzague trouvait ennuyeux. Plus tard on devait y construire un théâtre sur les dessins et sous la direction de l'Arioste, exprès pour y représenter les comédies de l'*Homère ferrarais.

L'Arioste se servit dans ses comédies d'hendécasyllabes blancs, dont le dernier accent, sur la dixième syllabe, est suivi de deux syllabes atones (versi sdruccioli). *Cependant, il ne parvint pas à imposer définitivement au genre comique ce mètre difficile.*

*Il faut signaler deux intéressantes comédies, l'*Amicizia (*entre* 1509 *et* 1512) *et* I due felici rivali (1513) *que Jacopo Nardi* (1476-1563) *fit représenter à Florence.*

La Calandria, *du cardinal de Bibbiena, fut donnée à la cour d'Urbin le* 6 *février* 1513 *et, cinq ans plus tard, on l'applaudit à la cour pontificale.*

Le sujet, assez immoral, était renouvelé des Ménechmes. *Il s'agissait d'une confusion entre deux jumeaux, garçon et fille. Le texte était émaillé d'équivoques licencieuses. La mise en scène, à Rome, fut splendide.*

C'est à Machiavel que le XVI[e] *siècle doit sa meilleure comédie,* la Mandragore (1513). *Par sa profondeur et son originalité, cette pièce demeure l'une des productions les plus remarquables de la littérature italienne.*

Si même Machiavel n'avait d'autre titre à la gloire, la Mandragore *défendrait sa mémoire de l'oubli. Une autre de ses comédies,* la Clizia (1506), *ne se distingue pas des productions du temps. On peut en dire autant de* l'Entremetteuse *et de* Frère Alberigo *que l'on attribue à l'auteur du* Prince.

Certaines comédies méritent tout au moins une mention, ne serait-ce que pour la vogue qu'elles eurent à l'époque. En 1536, *Lorenzino de Médicis fit représenter* l'Aridosia, *où l'on trouve une esquisse bien venue de l'avare. Il faut noter que* l'Aridosia *fut jouée à l'occasion du mariage d'Alexandre de Médicis, cousin de Lorenzino qui, l'année suivante, l'assassina.*

Anton Francesco Grazzini dit le Lasca essaya de réagir contre les invraisemblances de la comédie classique, mais il empruntait presque toutes ses inspirations à l'Arioste, à Bibbiena, à Lorenzino de Médicis.

Le Lasca ne s'écarta guère de ceux qu'il se proposait de

combattre. Il écrivit sept comédies dont les meilleures sont inspirées par le Décaméron *et le* Roland furieux, *tandis que les autres rappellent les* Supposés, *le* Nécromant, *la* Calandria *et l'*Aridosia. *En définitive, l'effort du* Lasca



GIORDANO BRUNO

pour soustraire la comédie italienne aux artifices de la comédie latine échoua.

Florentin comme le Lasca, Giovan-Maria Cecchi (1518-1587) *écrivit des* rappresentazioni *et des comédies. Il avait de la fécondité, de l'invention et de l'observation. On a de lui des comédies parfaitement classiques ; dans d'autres, comme*

l'Assiuolo, *Cecchi introduit de la variété en imitant Boccace ou Machiavel ; souvent, comme dans* il Donzello, lo Spirito, il Serviziale, *il transporte directement à la scène la réalité telle qu'il l'avait observée.*

Annibal Caro ne fit pas autre chose dans son unique comédie : gli Straccioni (les Gueux, 1544). *Ce réalisme anime aussi les cinq remarquables comédies de l'Arétin. Malheureusement, elles sont consacrées à la peinture des mauvaises mœurs et le style se ressent de l'improvisation, l'Arétin ne se donnant pas la peine, la plupart du temps, de relire ce qu'il écrivait. Ses comédies contiennent d'excellentes scènes, des dialogues savoureux qui prouvent une observation très fine de la société contemporaine. Pourtant, malgré les détails vraiment comiques et bien colorés qu'elles renferment, il ne se dégage jamais de ces pièces brillantes ni une situation ni un caractère, et l'intrigue en est toujours nulle. Cette remarque s'applique aussi bien à Cecchi, à Caro qu'à l'Arétin. L'observation directe empêchait ces auteurs de donner à leurs comédies une charpente solide. Il leur était impossible de concilier un réalisme immédiat avec une intrigue suivie.*

Néanmoins, ces auteurs, malgré les défauts de leur art, paraissaient avoir enfin mis la comédie sur la bonne voie où Machiavel avait passé, c'est-à-dire sur la voie de l'observation directe. Il aurait fallu qu'à ce moment parût un véritable génie comique, pour donner une consécration définitive à cette évolution. Mais les défenseurs de la poétique classique enrayèrent le mouvement.

En 1548, *le Trissin publie une pièce imitée des* Ménechmes; *en* 1556, *on représente la* Flora *d'Alamanni ; en* 1569, *Varchi tire sa* Suocera *de l'*Hécyre. *Alamanni invente aussi un nouveau vers comique qui n'eut que peu de succès. C'en est fait de l'aisance et de la liberté ; Plaute et Térence règnent de nouveau sur la scène. Lodovico Dolce cependant manifeste quelque indépendance. A Naples, le savant G. B. della Porta* (1535-1615), *qui ne cultive la comédie qu'en manière de délassement, et Giordano Bruno, qui mourut sur le bûcher, à Rome, en* 1600, *rendirent quelque vie à un genre que refroidissait l'humanisme mal entendu et guindé des auteurs comiques.*

De même que la tragédie, la comédie compta, au XVIe *siècle, beaucoup d'œuvres médiocres et une seule pièce de caractère*



UBALDO BONARELLI

du premier ordre, la Mandragore. *Quelques auteurs comme Cecchi, Caro, l'Arétin, Della Porta, Giordano Bruno* (il Candelaio, 1582), *montrèrent de la verve et des dons d'observation. Mais la vérité, la vie s'étaient réfugiées dans les farces populaires et dialectales, écrites ou improvisées. Il faut prendre garde qu'en Italie, les patois sont fort nombreux et généralement très différents de l'italien, qui ne les a jamais supplantés. Dante leur a conféré le titre de langues. La plupart d'entre eux possèdent une littérature très riche et encore trop peu connue. Léon X voulut entendre, sur son théâtre du Vatican, les comédies rustiques que l'on donnait à Sienne et qui avaient pour auteur Niccolò Campani dit le Strascino.*

En Vénétie, le théâtre en patois reçut une forte impulsion de la part de deux comédiens-auteurs.

Le Padouan Angelo Beolco dit Il Ruzzante (1502-1542) *écrivit six comédies :* la Rhodiana, l'Anconitana, la Piovana, la Vaccaria, la Moschetta *et* la Fiorina. *Andrea Calmo* (1510-1571) *composa en dialecte vénitien six comédies :* la Spagnola, la Saltuzza, la Pozione, Fiorina, la Rodiana, Il Travaglia.

Le Ruzzante est plus simple que Calmo. Mais celui-ci a plus de ressources comiques.

On découvre chez ces auteurs bouffons une certaine connaissance du cœur humain.

Leur œuvre donna un essor puissant à cette forme tout italienne de théâtre : la comédie de l'art *ou comédie improvisée.*

C. — LA PASTORALE (1)

En écrivant son Aminte, *le Tasse donna droit de cité, en Italie, à un genre nouveau : la* Favola boschereccia (*fable sylvestre*) *ou Pastorale.*

Le drame pastoral est la véritable création du XVIe *siècle. Il faut chercher l'origine littéraire de la Pastorale dans les* Bucoliques *de Virgile et son origine scénique dans l'*Orfeo *du Politien. La peinture idéalisée de la vie simple des bergers devait plaire à la société raffinée de l'époque. L'églogue et l'idylle envahirent la scène. Antoine Marsi dit l'Epicure napolitain écrivit la* Cecaria *ou* Dialogue des trois aveugles *qui fut publié à Venise en* 1525. *Mais ce fut la cour de Ferrare qui vit représenter la première pastorale en* 1554. *C'était* le Sacrifice *d'Agostino Beccari. Ensuite l'*Aminta *fournit à ce genre nouveau un chef-d'œuvre.*

*Le Tasse composa l'*Aminta *en* 1573, *et la même année cette pastorale fut jouée à Ferrare.*

Le théâtre bucolique recevait ainsi sa consécration. Sans doute, le chef-d'œuvre incontesté du Tasse demeure la Jérusalem délivrée ; *toutefois l'*Aminta *est une des meilleures œuvres de la littérature italienne, et dans le genre pastoral elle n'a jamais été dépassée.*

Battista Guarini, attaché également au duc de Ferrare, donna avec son Pastor Fido *la seule pièce digne d'être comparée à l'*Aminta. *Mais son œuvre est plus habile qu'inspirée. Il voulait rivaliser avec le Tasse et refit même un des chœurs de l'*Aminta *en prenant le contre-pied des idées que le Tasse exprimait. Le succès du* Pastor Fido *l'emporta sur celui de l'*Aminta *et s'étendit rapidement, même hors de l'Italie.*

Cependant, le genre était voué à une prompte décadence et, parmi les imitateurs du Tasse et de Guarini, on ne peut guère citer que Ubaldo Bonarelli dont la Filli di Sciro (1607) *a quelque mérite.*

Bientôt le drame pastoral fut absorbé par le mélodrame ou opéra en musique.

(1) BIBLIOGRAPHIE. — GIOSUÉ CARDUCCI, *Su l'Aminta di Torquato Tasso; con una pastorale inedita di Giraldi Cinthio*, Milan, 1902.

XVII[e] SIÈCLE (1)

L'OPÉRA ET LA COMÉDIE DE L'ART

Au XVII[e] *siècle, l'évolution théâtrale est marquée en Italie par la décadence de la tragédie et de la pastorale qui donnent naissance à l'opéra, et par la décadence complète de la comédie érudite que l'on ne cultive plus guère que pour fournir des matériaux aux linguistes ; tout l'art comique se réfugie dans la* comédie de l'art *ou comédie improvisée.*

L'influence du théâtre espagnol, si varié, si plein de fantaisie, se fait d'abord timidement sentir dans les tragédies de Carlo Dottori et dans les comédies de Giacinto Andrea Acognini qui, avec son Convitato di pietra, *introduit Don Juan en Italie. Mais ces tentatives n'eurent pas de continuateurs. Des auteurs sans génie s'évertuent en vain à imiter l'admirable tragédie française.*

*Bientôt, ce genre n'étant plus goûté du public, la tragédie régulière se travestit en tragi-comédie. Et pour ne pas troubler la tranquillité des spectateurs, on invente l'*opéra-regia, *pièce en trois actes mêlés de prose et de vers et à dénouement heureux.*

La seule comédie digne de remarque est due à Michel-Angelo Buonarotti le jeune, neveu du grand Michel-Ange. Mais cette comédie, intitulée la Fiera, *a été écrite seulement pour la lecture. Elle présente avant tout un grand intérêt philologique, car l'auteur y a fait entrer une foule d'expressions toscanes en vue du fameux dictionnaire auquel travaillait la célèbre* Académie della Crusca. *F. Redi et L. Lippi ne firent pas autre chose. Ils fournirent aux académiciens des matériaux sur les divers dialectes toscans.*

*L'opéra, dont on peut rechercher les origines dans l'*Orfeo *du Politien et dans la* Rappresentazione di S.S. Giovanni e Paolo, *naquit en réalité de deux genres épuisés : la tragédie et la pastorale. Tout le monde était las des fadeurs et de la vie artificielle des faux bergers. La musique vint soudain leur redonner de l'intérêt.*

Le premier opéra fut composé à Florence par le poète Otta-

(1) BIBLIOGRAPHIE. — ROMAIN ROLLAND, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti.* — MAURICE SAND, *Masques et bouffons de la comédie italienne,* Paris, 1862, 2 vol. — BARTOLI, *Scenari inediti della commedia dell'Arte,* Milan, 1902.

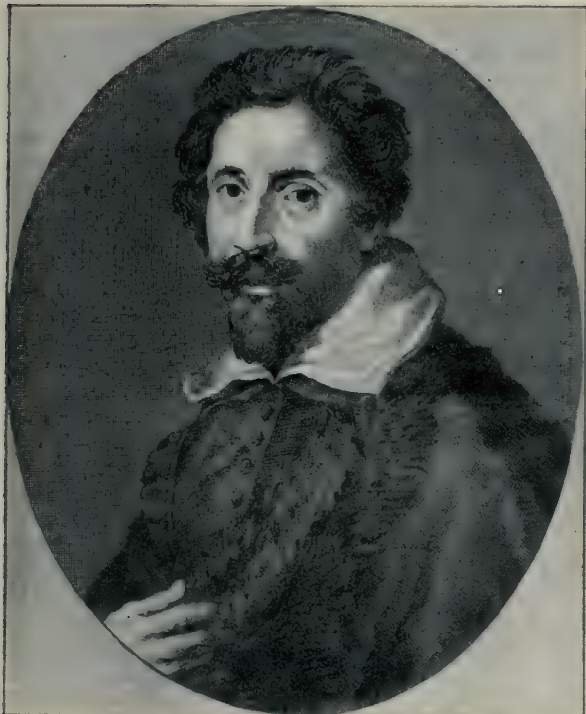
vio Rinuccini (1564-1621) *et par le musicien Jacopo Peri. Leur* Dafné *fut jouée en* 1597 *chez le comte Giovanni Corsi et n'a pas été publiée. Trois ans plus tard, Rinuccini et Peri font représenter leur* Eurydice *au palais Pitti, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV. Parmi les auteurs de livrets on remarque encore Chiabrera avec son* Cefalo, *dont Giulio Caccini écrivit la musique. L'action de ces opéras était d'abord simple et d'une grande tenue littéraire, mais bientôt tout l'intérêt résida dans la mise en scène.*

La grande vogue de l'opéra date de la fin du XVIIe *siècle. Les opéras, les divertissements musicaux ou chorégraphiques de l'Italie furent traduits et imités en France. Toutefois, ces compositions ont beaucoup moins d'importance au point de vue littéraire qu'au point de vue musical. On ne se souciait plus ni des vers ni du sujet, la mise en scène et la musique importaient seules. Au* XVIIIe *siècle, au contraire, les poètes reprennent le dessus et l'on voit le musicien s'effacer devant l'auteur du livret. Mais cette prépondérance de l'écrivain n'est que momentanée, car, de nouveau, au* XIXe *siècle, les livrets sont confiés à des auteurs sans talent, n'ayant aucun souci de peiner sur un ouvrage qui ne leur rapportera aucune gloire et seulement destiné, au demeurant, à déterminer l'inspiration musicale.*

La Commedia dell' Arte *avait pour principaux caractères la fixité des personnages appelés* masques *et l'incertitude des textes livrés à l'improvisation des comédiens. Chaque acteur représentait toujours le même personnage qui jouait toujours le même rôle. C'est ainsi que dans chaque pièce les personnages agissaient toujours de la même façon, l'*imbroglio *seul était différent. Il était réglé par le* scénario *ou canevas écrit, plus ou moins développé, mais donnant le détail de chaque scène, indiquant les entrées et les sorties, le moment où doivent se placer les tirades, les lazzi ou plaisanteries.*

Ce scénario était accroché dans les coulisses, où les acteurs pouvaient le consulter.

Le dialogue improvisé était invariablement d'une grande banalité et les acteurs se servaient toujours des mêmes plaisanteries, des mêmes répliques lorsque les circonstances étaient identiques. La valeur de la comédie improvisée *dépendait de la troupe qui la jouait, et la plupart des comédiens italiens étaient incomparables. Malgré sa banalité, le*



MICHELANGELO BUONAROTTI LE JEUNE

dialogue avait au moins un mérite, celui de la vivacité et du naturel, car ces comédiens, ignorants pour la plupart, n'auraient pu improviser des tirades trop longues et parlaient le langage populaire.

Les plus fameux des auteurs de scenarii *furent Flaminio Scala et Andreini. Ils faisaient partie des* Gelosi (*les jaloux de plaire*), *une des plus célèbres des troupes de comédiens qui devaient répandre le renom de la farce italienne dans toute l'Europe. Ces troupes, formées à Naples, à Mantoue, à Bologne ou à Venise, couraient de ville en ville, et lorsqu'elles*

pensaient avoir acquis en Italie un renom suffisant, elles allaient dans un autre pays et avant tout en France

Parmi les troupes italiennes les plus réputées fut celle de Silvio Fiorillo, qui passe pour avoir le premier introduit le personnage de Pulcinella *dans les farces napolitaines. Il confia ce rôle à André Calcese qui eut ainsi le plus grand succès. Fiorillo tenait dans sa troupe le rôle de Matamore.*

La troupe des Comici confidenti *eut une très grande vogue. Fabrizio di Fornaris y tenait l'emploi de Capitan. Les* Gelosi, *dirigés par Flaminio Scala, comprenaient des artistes comme Giulio Pasquati (Pantalon), Lodovico de Bologne (le Docteur), Francesco Andreini (le Capitan), acteur et auteur de mérite, Simone (Arlequin), etc. Les* Comici fedeli *avaient parmi eux Nicolo Barbieri, qui forma plus tard une troupe excellente. Celle dirigée par Giuseppe Bianchi s'illustra en jouant à Paris, où elle détermina le génie de Molière. Cette troupe où brillaient, à côté de Bianchi (le Capitan), Tiberio Fiorilli (Scaramouche), Turi (Pantalon), Costantino Lolli (le Docteur), etc., s'établit définitivement à Paris en* 1660.

On a fixé une origine antique à la plupart des personnages de la comédie italienne. C'est ainsi qu'il faudrait aller chercher Polichinelle dans les Atellanes *sous le nom de Maccus, avec l'Arlequin qui ne serait que la transformation du mime planipède, de même que le Capitan dériverait du* miles gloriosus *des Latins. On a aussi attribué à ces personnages une origine mythique : ils figureraient les planètes. Il vaut mieux voir les masques de la comédie italienne dans leurs caractères provinciaux. Le Docteur est bolonais, Pantalon est vénitien, Brighella est piémontais, Arlequin est de Bergame, Pulcinella est un paysan des environs de Naples, Scaramouche est napolitain, et le Capitan, qui présente plusieurs traits du caractère espagnol, a dû naître également à Naples.*

Au demeurant, le Docteur est un pédant, le Capitan un poltron qui fait le brave, Brighella un valet fripon, Arlequin un amoureux point transi, brave, rusé, gracieux, spirituel et sans scrupules, Pantalon un bouffon prolixe, etc.



GABRIEL CHIABRERA

XVIIIe SIÈCLE (1)

RENAISSANCE THÉATRALE

Le XVIIIe *siècle fut marqué en Italie par une renaissance du théâtre sous l'influence de la France et du mouvement*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — LOMBARDI, *Studi di letteratura italiana del* XVIII *secolo*, Modène, 1827-1830, 4 vol. — CAMPANINI NABORRE, *Un precursore del Metastasio*, Florence, 1902. — RABANY, *Goldoni et son temps, le théâtre et les mœurs en Italie au* XVIIIe *siècle*. — *L'œuvre du Patricien de Venise Giorgio Baffo*, introduction et notes de GUILLAUME APOLLINAIRE, traduction nouvelle, Paris, 1909. — *Conversations de Goethe avec Eckermann* (traduction Délérot), Paris, 1863. — FRANCESCO COLAGROSSI *Saverio Bettinelli e il teatro jesuitico*, Florence, 1892.

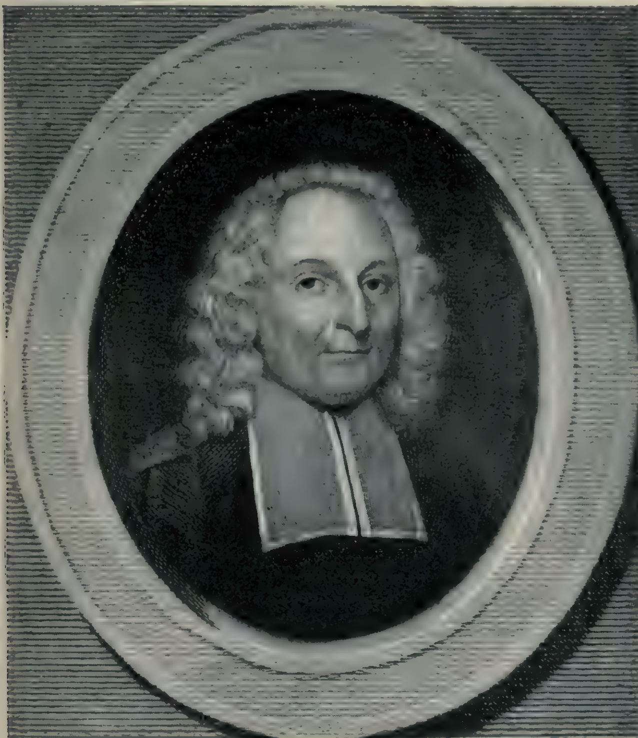
scientifique qui remua si profondément l'Europe. La tragédie eut Alfieri, l'opéra eut Métastase et la comédie Goldoni

L'imitation de la France s'exagéra à un tel point que Pier Jacopo Martelli (1665-1727) *renonça au vers trissinien pour inventer un vers appelé* martellien, *composé de deux hémistiches de sept syllabes dont la septième atone avec des rimes plates. Ce vers ne s'est guère maintenu que dans la comédie. Les tragédies de Martelli sont aujourd'hui oubliées ainsi que celles de Vincenzo Gravina* (1664-1718) *qui prétendit imiter directement les Grecs; mais son talent n'était pas à la hauteur de la tâche qu'il avait entreprise.*

Scipion Maffei (1675-1755) *fut le véritable restaurateur de la tragédie en Italie. Il s'efforça avant tout d'être original et de n'imiter directement ni les Grecs ni les Français. Lorsque sa* Mérope *parut, en* 1710, *elle attira l'attention de l'Europe entière et une gazette française écrivit : « C'est la seule tragédie profane qui soit dénuée d'amour. » C'était la véritable innovation de Maffei. L'intrigue de toutes les pièces du temps avait l'amour pour principal ressort. Maffei, suivant en cela l'exemple de l'*Athalie *de Racine, rompit avec cet usage et tenta d'intéresser autrement les spectateurs. Il y réussit pleinement.*

Si Maffei fut le rénovateur de la tragédie en Italie, il demeure, comme auteur, bien au-dessous d'Alfieri (1749-1803), *dont on a pu dire qu'il fut « aussi superbe que le Satan de Milton » et dont la renommée devait remplir le dernier quart du siècle. Alfiéri est le père de l'Italie moderne. Il trouva son pays endormi dans une mollesse dont Métastase avait été l'expression littéraire, et il secoua rudement ses compatriotes avec son vers souvent brutal et frémissant de passion. Cet homme était tout volonté. A quelqu'un qui s'étonnait de ses projets et de ses triomphes, il répondit : « J'ai voulu, j'ai toujours voulu, j'ai voulu avec toute la fermeté dont j'étais capable. » Cette volonté indomptable, on la sent dans ses pièces, elle constitue son art tout entier. Il trouva des raisons d'écrire dans la haine qu'il professait pour toute tyrannie. Interrogé sur ses tragédies, il répliquait qu'il les faisait ainsi parce que « les hommes doivent apprendre au théâtre à être libres, forts, généreux, transportés pour les vraies vertus ; qu'ils doivent y apprendre à ne souffrir aucune violence, à aimer la patrie, à connaître leurs droits et à demeurer, dans leurs passions mêmes, ardents, droits et magnanimes ».*

Il a écrit un grand nombre de tragédies, et celles que



JACOPO MARTELLI

l'on admire le plus, sont la Conjuration de Pazzi, Saül *et* Filippo.

Il est juste de dire ici quelques mots du théâtre jésuitique. La Compagnie de Jésus a toujours considéré le théâtre comme un excellent moyen de propagation de la foi. En France, en Allemagne, en Italie, les collèges de jésuites n'ont cessé, à l'occasion des fêtes, de donner des pièces dont les rôles étaient tenus par les élèves et même parfois par les Pères. Le plus souvent les entrées étaient payantes. Il paraît qu'il n'était pas rare de voir des conversions décidées à la suite de ces pieuses

représentations qui d'abord eurent lieu en latin. Jusqu'à la fin du XVIIe *siècle, ces pièces, composées par des jésuites, n'étaient point publiées ; on imprimait seulement l'argument sans nom d'auteur. Au* XVIIIe *siècle, les Collèges des nobles de Parme, de Bologne, de Naples se distinguèrent par la qualité des pièces qu'ils firent jouer. C'étaient des tragédies italiennes conçues sur le modèle des pièces sacrées de Racine.*

Les meilleures de ces œuvres eurent pour auteur Saverio Bettinelli, directeur au collège de Parme. Parmi les nombreuses tragédies de Bettinelli, Jonathan, Démétrius et Xerxès *ne sont pas sans mérites.*

Ces pièces ne comportent aucun rôle de femme, cependant on en parle chaque fois que le développement de l'intrigue le nécessite, mais il n'en paraît pas sur la scène.

Ce fut Apostolo Zeno (1668-1750) *qui tenta de redonner au poème de l'opéra une valeur et un attrait littéraires que ce genre avait perdus au bénéfice de la musique. De* 1718 *à* 1728, *il écrivit soixante-dix livrets et ouvrit la voie à Métastase qu'il précéda à Vienne, comme poète de cour.*

Métastase, auquel on décerna le surnom immérité de « Sophocle italien », fut avec Voltaire l'homme le plus admiré du XVIIIe *siècle. Sa vogue est due à son style facile, coulant et élégant, mais efféminé et sans éclat. Il plut à son temps et régénéra l'opéra. Mais aussitôt après sa mort, le* peeta cesareo *fut oublié. La banalité de son talent apparut à tous. Il ne reste rien de son œuvre.*

La comédie écrite arriva enfin, au XVIIIe *siècle, à supplanter la* Commedia dell'Arte *qui s'épuisait à ressasser ses lazzi traditionnels.*

En Lombardie, les auteurs dialectaux Semène et Maggio, en Toscane, Girolami Cigli, G. B. Fagiuoli s'efforcent de tracer des caractères en imitant Molière; mais il était réservé au Vénitien Goldoni (1707-1793) *de donner enfin à l'Italie un véritable théâtre comique. Goldoni n'est pas un génie comme Molière, mais il approche souvent de celui-ci. Il est incapable de s'élever jusqu'à la grande comédie de caractere et d'écrire le* Misanthrope, *mais il a un sentiment populaire très développé, et ses personnages, vulgaires, sont peut-être mieux dessinés que ceux de Molière. L'auteur du* Tartufe *a été à l'école de la farce italienne, Goldoni est né dans la ville même où elle est restée florissante. Cependant c'est la lecture de Molière qui lui inspire l'idée de lutter contre la tyrannie*

des comédiens et de doter l'Italie de comédies véritables et définitives. Soit en patois vénitien, soit en italien, son succès est éclatant. Mais ses ennemis veillent ; Carlo Gozzi (1720-1806) *et l'abbé Chiari* (1711-1785) *défendent les traditions contre le révolutionnaire qu'était Goldoni. L'auteur du* Menteur, *de* Térence, *de la* Locandiera *est obligé de venir chercher le succès à Paris, où, voulant rivaliser avec Molière dans sa langue, il écrit en français* le Bourru bienfaisant.

Pendant ce temps, le théâtre improvisé avait un court renouveau de vogue à Venise, où Carlo Gozzi fournissait aux acteurs des scenarii *excellents. Les sujets merveilleux de ses pièces à transformations, appelées* fiabe, *étaient tirés d'ordinaire des contes orientaux, et les personnages s'y métamorphosent à tout propos. La partie sérieuse était écrite, tandis que les masques traditionnels intervenaient parfois, improvisant leurs lazzi, mêlant à ces fantaisies poétiques et exotiques une note gaie et dialectale. Les pièces les plus remarquables du théâtre fabuleux de Gozzi sont l'*Oiselet vert, *le* Roi cerf, Turandot. *etc.*

Eckermann rapporte plusieurs propos de Gœthe qui avait assisté à Venise à quelques représentations du théâtre dell' Arte : « *Gozzi, dit Gœthe, soutenait qu'il ne peut y avoir que trente-six situations tragiques. Schiller s'est donné beaucoup de mal pour en trouver davantage ; il n'en trouva pas même autant que Gozzi.* »

Et à propos des représentations vénitiennes : « *J'ai encore vu, dit-il, deux actrices de cette troupe, surtout la Brighella, et j'ai assisté à plusieurs de ces pièces improvisées. L'effet que ces gens produisaient était extraordinaire.*

Cependant le succès du théâtre improvisé tirait à sa fin. Toutefois il subsista à Naples jusqu'à nos jours, mais déjà à la fin du XVIIIe *siècle, Polichinelle était tombé dans la grossièreté. Gœthe a donné à Eckermann quelques détails sur le théâtre de Polichinelle, à Naples :* « *Une des principales plaisanteries de ce personnage de bas comique, dit-il, consistait à paraître parfois tout à coup oublier qu'il jouait comme acteur. Il faisait comme s'il était rentré chez lui, il parlait à sa famille, parlait de la pièce dans laquelle il avait joué, d'une autre dans laquelle il allait jouer, et il ne se gênait pas non plus pour satisfaire ses besoins naturels. — Mais, cher homme, lui criait sa femme, tu parais tout à fait t'oublier ; pense donc à la digne assemblée devant la-*

quelle tu te trouves. — E vero, e vero, *s'écriait Polichinelle, revenant à lui-même, et il reprenait son jeu aux grands applaudissements des spectateurs. Ce théâtre de Polichinelle a une telle réputation qu'aucune personne de la bonne compagnie ne se vante d'y être allée. Les femmes, comme on le pense bien, n'y vont pas ; les hommes seuls le fréquentent. Polichinelle est comme une espèce de journal vivant. On peut chaque soir entendre de lui tout ce qui s'est passé de frappant dans Naples...* »

XIXe SIÈCLE (1)

A. — LE ROMANTISME

Pendant l'ère napoléonienne, l'influence de la forte et simple dramaturgie d'Alfieri se fit sentir en Italie. Vincenzo Monti, dont Manzoni a dit qu'il avait « le cœur de Dante et le chant de Virgile », rechercha les sujets de ses tragédies héroïques dans l'antiquité. Mais déjà ses héros sont plus familiers, et, au lieu de les choisir parmi les personnages illustres, il emprunte son Caïus Gracchus *à l'histoire sociale et populaire de Rome.*

Pindemonte accentue le mouvement, et de même que Monti, tout en défendant l'art classique, il prend son Arminius *dans les sauvages forêts de la Germanie. Cette pièce eut un succès patriotique : on y voyait des allusions contre l'Autriche. Le classicisme de Pindemonte était tout dans la forme. Il voulait que l'art fût antique, mais non le sujet.*

Mais sous l'influence de l'Allemagne de Gœthe et de Schiller, le Romantisme faisait de grands progrès en Italie, où les romantiques et les classiques formèrent bientôt deux sectes irréconciliables. Monti combattait avec zèle dans le camp classique, ses amis et ses admirateurs dans celui des romantiques.

Ugo Foscolo était aussi, selon le mot de M. Luchaire, un « romantique sans le savoir », et M. Emile Faguet (2) *a tracé de lui un portrait très vivant : « Cet Ugo Foscolo, de carac-*

(1) Bibliographie. — Jean Dornis, *Le théâtre italien contemporain*, Paris, 1904. — Lombardi, *Saggio della letteratura italiana nei primi 25 anni del secolo XIX*, Milan, 1831. — Roux, *La littérature contemporaine en Italie* (1883-1896), Paris, 1897. — Fran ois Gaeta, *L'Italie littéraire d'aujourd'hui*, Paris (Sansot), 1904, in-12. — Luigi Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo.*

(2) Ugo Foscolo, *Les dernières lettres de Jacques Ortis, traduction et notice de* J. Luchaire *et Préface de* M. Émile Faguet.

tère hasardeux et d'intelligence très ferme, admirablement ouvert à tous les genres de beauté, classique quand il le voulait, romantique quand l'inspiration soufflait de ce côté-là,



GRAVINA

imitateur original, et je veux dire par là qu'il avait souvent besoin d'une œuvre qui excitât sa pensée et la mît en branle, mais qu'aussitôt excité ainsi, il pensait et sentait par lui-même avec une force extraordinaire, est un demi-homme de génie très intéressant. »

Dans sa Ricciarda, *il abandonna les trois unités. Mais Foscolo est bien plutôt un grand lyrique qu'un dramaturge.*

Le Romantisme produisit Hermès Visconti. Il écrivit un dialogue sur les trois unités qui étaient ardemment attaquées par la nouvelle école.

Un autre romantique, Silvio Pellico, avant d'entrer dans la prison qui devait lui valoir une gloire universelle, se fit connaître par Francesca da Rimini, *tragédie assez faible, d'un sentimentalisme puéril. Allessandro Manzoni* (1784-1873) *écrivit le chef-d'œuvre du théâtre romantique de l'Italie :* le Comte de Carmagnola (1820). *L'auteur rompait avec les règles, il renonçait aux unités de temps et de lieu. Il choisissait comme héros, dans l'histoire du moyen âge, un berger devenu* condottiere.

*De la tragédie antique, Manzoni conservait le chœur. Cette pièce fut extrêmement louée par Gœthe, qui fit également l'éloge d'*Adelghis (1822), *autre tragédie de Manzoni dont l'auteur de* Faust *disait : « Alexandre Manzoni a désormais une place honorable parmi les poètes modernes. C'est sur les plus purs sentiments de l'humanité que repose son beau et vrai talent de poète. »*

Le théâtre romantique italien subit avant tout l'influence allemande, et tandis qu'en France, par exemple, les auteurs allaient demander des exemples, sinon des modèles, à l'Angleterre, en Italie, les pièces de Schiller avaient plus d'effet que celles de Shakespeare. Le théâtre romantique de l'Italie trouva surtout les ressorts de ses intrigues dans le patriotisme. Ce sentiment sublime s'exprima trop souvent en vers enflammés, mais déclamatoires. Le Risorgimento *donna à l'Italie un théâtre national, très romantique et très patriotique, mais un peu ennuyeux. En tout cas, il ne peut intéresser que médiocrement hors de l'Italie.*

On rattache au Romantisme un certain nombre d'auteurs peu importants. Felice Romani (1788-1885) *fit des tragédies médiocres et composa les livrets de Bellini et de Donizetti. Les drames historiques de Giuseppe Revere* (1812-1889) *sont oubliés. Toutefois, les tragédies de Pietro Cossa* (1830-1881) *ne sont pas sans mérites, surtout celles dont le sujet est emprunté à l'antiquité.*

B. — LA COMÉDIE

La comédie en italien ne brilla guère pendant l'ère napoléonienne, le Romantisme et le Risorgimento. *Goldoni n'avait pas de successeur. Jean Giraud, auteur timide, sans origi-*

nalité et sans imagination, eut cependant quelque succès. Albert Nota est plus froid que Giraud. Il faut nommer seulement pour mémoire les Toscans Vincenzo Martini (1803-1862), *Tommaso Gherardi del Testa* (1815-1881).



APOSTOLO ZENO

Quant à Paolo Ferrari, ses comédies historiques comme Goldoni et ses seize comédies nouvelles *ne sont pas encore oubliées aujourd'hui. Mais tout cela n'avait pas une grande importance, et aujourd'hui encore l'Italie ne possède point d'auteur comique digne d'être comparé à Goldoni*

C. — RENAISSANCE DU THÉATRE DIALECTAL

La décadence de la comédie après Goldoni et celle du drame romantique après Manzoni coïncidèrent avec une renaissance du théâtre dialectal. C'est un phénomène bien particulier au théâtre italien. Chaque fois que sa veine est tarie, il se retrempe dans l'art populaire.

Cette renaissance du théâtre en patois date de la seconde moitié du XIXe *siècle. Elle est avant tout l'œuvre des compagnies dramatiques qui, pourrait-on dire, ont fait plus pour le théâtre, en Italie, que les auteurs eux-mêmes.*

En Piémont, Toselli joua en 1859 *une pièce en dialecte :* La cichina di Moncalè, *c'est-à-dire* Françoise de Moncalieri. *Le succès fut très grand. Et le plus déterminé détracteur du théâtre piémontais, Vittorio Bersezio, ne tarda pas à lui fournir des pièces, dont l'une au moins,* les Misères de M. Travet, *est excellente. Mais la décadence du théâtre piémontais fut très rapide*

En 1870, *la scène milanaise s'impose à l'attention. La pièce la plus caractéristique,* Un Milanais sur mer, *a pour auteur Cletto Arrighi. On peut encore citer les comédies de Ferravillo et les comédies larmoyantes de Carlo Bertolazzi :* la Maison du sommeil, la Mère.

A Bologne, c'est Alfred Testoni qui renouvelle le théâtre local, avec des œuvres comme Fra due cuscini (Entre deux coussins) *et* Un certo non so chè (Un certain je ne sais quoi).

Dans la Sicile, qui ne manque pas de poètes dialectaux d'une pureté presque grecque, le théâtre, avec son Pasquino emprunté au Forum romain, était profondément déchu. Les Marionnettes avaient remplacé les acteurs. Malgré d'aussi rudimentaires moyens scéniques, quelques maîtres se sont révélés, tels que Luigi Capuana (né à Mineo en 1839), *auteur de la* Mallia (le Maléfice) *et Verga à qui sa* Cavalleria rusticana *a valu une renommée universelle.*

A Naples, le théâtre en dialecte n'a jamais cessé d'avoir une vogue populaire. Le meilleur auteur napolitain moderne est un acteur, Petito, qui écrivit en collaboration avec Pasquale Altavilla, des comédies très plaisantes. Naples compte un théâtre plus moderne dirigé par Scarpetta, également auteur-acteur. On y donne surtout des parodies des pièces à suc-

cès. On y joue aussi des drames populaires, dont les sujets sont en général tirés des mystères de la Camorra et qui sont dus à Cognetti, à Michinino et au lettré Salvatore di Giacomo.

A Venise, les continuateurs de Goldoni furent des poètes dialectaux : d'abord Riccardo Selvatico (la Petite Bouteille d'huile, les Boucles d'oreilles de fête), *ensuite Giacinto Gallina, écrivain de valeur, dont les comédies se distinguent par le sentiment et par l'observation.*

A Florence, Enrico Novelli a donné des farces toscanes très divertissantes.

LE THÈATRE ITALIEN CONTEMPORAIN

Durant toute la seconde moitié du XIXe *siècle, le théâtre italien semble définitivement mort. La faveur du public va aux pièces improvisées et aux comédies dialectales. Mais, depuis quelques années on assiste à une véritable renaissance de ce théâtre.*

Cependant, malgré le talent de certains auteurs et la supériorité des acteurs, aucun génie dramatique n'est encore apparu en Italie. Cela tient sans doute à la dipersion des talents dans un pays divisé en divers Etats, sinon en diverses nations. Le défaut de centre intellectuel, comme Paris ou Londres, le défaut d'un théâtre central, comme la Comédie-Française, ont certainement nui au développement du théâtre italien. L'effort et le progrès littéraires sont suscités principalement par la comparaison des ouvrages nouveaux avec ceux qui les ont précédés. Et cette comparaison ne peut se faire que si la production est centralisée. Elle ne pouvait pas l'être dans l'Italie divisée, mais la chose ne paraît plus impossible, maintenant qu'unie, l'Italie n'est plus seulement une grande nation, mais encore un grand Etat. Et le jour où cette centralisation sera faite, on verra sans aucun doute l'épanouissement magnifique du théâtre italien. Ce sera alors la plus belle époque de la littérature dramatique en Italie et les œuvres qu'elle produira ne seront pas inférieures aux plus belles qu'admire l'humanité. Le théâtre italien contemporain laisse prévoir cette grande période et déjà il est digne des autres théâtres européens

Toutefois, il faut remarquer qu'il a subi profondémen leur influence, sans qu'on puisse encore distinguer en lui des

nouveautés caractéristiques, capables de s'imposer à l'imitation des autres pays.

Les auteurs qui ont marqué leur empreinte sur les œuvres des dramaturges italiens de nos jours sont, d'une part, les Français, comme Emile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou, Paul Hervieu, Octave Mirbeau, et d'autre part, les auteurs du Nord comme Ibsen, Mæterlinck, Sudermann, Hauptmann, Tolstoï et même Bernard Shaw.

Giuseppe Giacosa a été jusqu'à sa mort l'auteur dramatique le plus fêté de l'Italie. Comme poète, il se rapproche des Parnassiens familiers, et la pièce de ses débuts, Une partie d'échecs, *aurait pu être écrite par François Coppée. Au demeurant, elle eut un succès comparable à celui du* Passant. *Dans ses autres pièces, il doit autant à Emile Augier qu'à Alexandre Dumas fils. Il est moins terre à terre que le premier et beaucoup plus bourgeois que le second. Voici les titres de la plupart de ses pièces en vers et en prose :* Partie d'échecs, Triomphe d'amour, Frère d'armes, A chien qui lèche les cendres on ne confie pas de farine, Affaires de banque, les Fils du marquis, Arthur, Tristes doutes, Thérèse, le Mari amant de sa femme, Louise, Surprises nocturnes, Au piano, la Sirène, la Patte du chat, Tristes amours, les Droits de l'âme, la Dame de Challant, Comme les feuilles.

Ferdinand Martini, né à Monsumurano (Toscane) en 1841, *a eu une carrière très brillante d'auteur fin et spirituel. Il a écrit quelques comédies un peu superficielles, mais pleines d'une verve polie et agréable. Il ne compte guère à son actif que des succès :* L'homme propose et la femme dispose, les Nouveaux Riches, Foi, l'Élection d'un député.

Le réalisme a en Italie de nombreux représentants. Les uns ont été jusqu'au naturalisme de Zola, les autres se sont arrêtés au réalisme psychologique de M. Paul Bourget, d'autres enfin ont atteint la brutalité du Théâtre-Libre.

Girolamo Rovetta, né à Brescia en 1853, *est en Italie le représentant le plus autorisé du naturalisme. On l'a appelé l'Emile Zola italien et l'on dit couramment de ses pièces qu'elles donnent « l'illusion de la vie ». Il se pourrait que son théâtre parût avant peu assez démodé, malgré la vogue dont il n'a cessé de jouir. L'art italien paraît devenir philosophique et lyrique ; or, ni les comédies ni les drames de*



L'ABBÉ CHIARI

Rovetta ne contiennent d'idées. Il flatte le public en transportant à la scène les passions du moment.

Avec son drame Romantisme, *dirigé contre l'Autriche, Rovetta donnait un aliment nouveau au patriotisme qui est, depuis un siècle, la passion dominante des Italiens. Aussi l'accueillit-on avec enthousiasme. Des drames :* la Femme de Don Juan, les Déshonnêtes, la Comtesse Marie, la Réalité, Romantisme ; *des comédies :* Un vol hors du nid, Colère aveugle, En songe, les Hommes pratiques, Scélérate,

le Barbare, Marco Spada, le Rameau d'olivier, le Poète, les Deux Consciences, Madame Fanny, *telles sont les principales pièces de Rovetta.*

C'est aussi parmi les réalistes qu'il faut placer Camillo Antona-Traversi qui, dans son drame les Rozeno, *avait fait preuve d'un don d'observation très remarquable que l'on regrette de ne plus retrouver dans ses pièces postérieures.*

Alfred Oriani, né à Faenza en 1852, *mort il y a peu de temps, n'aborda que rarement le théâtre. Il s'y manifesta comme un psychologue plein de pénétration. Le sujet de sa meilleure œuvre,* l'Invincible, *par une coïncidence qui fit couler beaucoup d'encre en* 1903, *est identique à celui du roman de M. Paul Bourget,* André Cornélis.

D'autres dramaturges ont tenté de pousser le naturalisme plus loin que Rovetta : ce sont les véristes.

Marco Praga a en Italie la réputation de connaître mieux que quiconque toutes les ressources de l'art théâtral. On en disait autant en France de Victorien Sardou. Marco Praga est né à Milan en 1862 *; il est le fils d'Emilio Praga, poète bohême qui ne manquait pas de talent. Marco Praga doit beaucoup au Théâtre-Libre d'une part, et au romantisme de son père d'autre part. C'est un écrivain généreux qui a le mépris absolu des conventions. Les succès de Marco Praga ont porté son nom dans le monde entier. Ses pièces principales sont :* la Femme idéale, l'Amoureuse, Alleluia (1), Julienne, l'Enchantement, le Bel Apollon, la Maman, la Morale de la fable, l'Ondine.

Les véristes les plus hardis sont issus du mouvement dialectal sicilien. Ce sont Giovanni Verga et Luigi Capuana

Le talent énergique de Giovanni Verga est sorti d'Emile Zola, du Théâtre-Libre, et a aussi subi l'influence d'Hauptmann. Verga est un auteur régionaliste, et la région qu'il décrit est si imprégnée de superstition, que chez cet écrivain, le mysticisme se confond avec le naturalisme. La plus célèbre pièce de Verga : Chevalerie rustique, *est universellement connue sous son titre italien de* Cavalleria rusticana, *grâce au drame lyrique qui en fut tiré et dont Mascagni a composé la musique. L'art brutal de Verga est un peu rudimentaire et le vérisme, en voulant être trop près de la vie, n'arrive souvent qu'à en présenter la caricature à cause des conventions et du*

(1) Joué à Paris.



CARLO GOZZI

raccourci scénique avec lesquels l'auteur dramatique est toujours obligé de compter et qui le tiennent toujours à une certaine distance de la réalité qu'il se propose d'atteindre. Verga a donné au théâtre quelques autres drames en un acte : la Louve, Chasse au loup, *etc.*

La place de Luigi Capuana (1) *dans le vérisme est plus*

(1) Né à Mineo (Sicile), en 1839.

importante encore que celle que tient Verga. Toutefois, celui-ci a rempli au point de vue théâtral un rôle supérieur à celui de Capuana. L'un et l'autre sont des dramaturges discutés, mais tandis qu'avec Chevalerie rustique *Verga a connu le grand succès, les pièces de Capuana, et notamment* le Maléfice, *n'ont pas été acceptées du public. L'action de Capuana sur le théâtre est due surtout aux feuilletons dramatiques qu'il a rédigés pendant plusieurs années dans la* Nazione *de Florence*

C'est au théâtre philosophique qu'appartient Giovanni Bovio (1841-1903) *qui a écrit des drames idéalistes en un acte. Ces pièces glorifient toutes le génie. On a dit que ces dialogues métaphysiques n'avaient rien à voir avec le théâtre. C'est une erreur, les pièces de Bovio sont parfaitement scéniques. En outre, elles constituent le seul effort de ce genre qui ait été encore accompli en Italie. Les pièces de Bovio s'intitulent :* Christ à la fête de Pourim, Il Millennio *qui a Dante pour protagoniste,* Léviathan, Socrate, Catilina.

Mais le théâtre d'idées est surtout représenté par Roberto Bracco, né à Naples en 1862. *Paris a eu souvent l'occasion d'applaudir certaines de ses pièces, comme* le Triomphe, Infidèle, Don Pietro Caruso, *que M. Emile Faguet a appelé un « petit chef-d'œuvre »*

Bracco commença par subir l'influence d'Ibsen et d'Hauptmann. Il se dégage maintenant de ses modèles. Et son talent, de l'avis des critiques autorisés, gagne à sortir des brumes scandinaves et germaniques pour s'épanouir en plein soleil napolitain. Le souci de se rapprocher de ses maîtres du Nord a éloigné longtemps Roberto Bracco de l'observation de la vie. Il a prêté aux Italiens de son temps des sentiments qui conviendraient aux Scandinaves, mais n'ont rien d'italien.

Cette erreur est d'autant plus regrettable que M. Bracco a une connaissance très exacte de l'art scénique ; il est supérieurement doué au point de vue du dialogue, il a de l'imagination, de l'esprit et parfois même de l'ironie

Les ouvrages dramatiques de M. Bracco sont assez nombreux ; ils se divisent ainsi : deux livrets bouffes, Après le Veglione, les Désillusionnées ; *une farce,* Ne pas faire aux autres... ; *sept comédies,* Lui, elle et lui, Vice-versa, Une aventure de voyage, Infidèle, la Fin de l'amour, L'un des honnêtes gens, Fleur d'oranger ; *huit drames,* Une femme, Masques, le Triomphe, Don Pietro Caruso), Tragédies de

l'âme, le Droit de vivre, Perdus dans le brouillard, Maternité.

Enrico A. Butti, né à Milan en 1868, s'est passionné pour les débats qui mettent aujourd'hui aux prises la science et la foi. Il voudrait les réconcilier.

C'est un esprit très indépendant, bien connu en France par ses romans. Il a écrit pour le théâtre : le Tourbillon, la Fin d'un idéal, la Tétralogie des Athées, *dont les trois parties ou journées sont intitulées :* La course au plaisir, Lucifer, Une tempête ; *quelques comédies, comme* le Géant et les Pygmées.

Le théâtre en vers n'a pas encore en Italie de nombreux représentants. La Partie d'échecs *de Giacosa, dont il a été parlé plus haut, a été longtemps ce que l'Italie a eu à montrer de mieux dans le genre poétique. Cependant un mouvement lyrique se dessine au théâtre et, outre M. d'Annunzio, qui est le prince des poètes italiens, quelques jeunes gens qu'il ne faut pas encore juger d'une façon définitive, s'efforcent, semble-t-il, d'imiter le théâtre de M. Rostand.*

Poète, romancier, dramaturge, Gabriele d'Annunzio est le plus illustre des écrivains de l'Italie contemporaine. Ses tragédies somptueuses ont des mérites qui, en dépit de la critique, les feront vivre longtemps. Il eût été digne de briller à Ferrare au XVIe *siècle. On lui a surtout reproché d'avoir imité des auteurs français, belges et scandinaves.*

Il a doté l'Italie d'une dramaturgie nouvelle, noble et mystérieuse. Son art s'élargit chaque jour. Dans la Ville morte, *son humanisme s'effraye des incursions scientifiques de l'archéologie parmi les belles ruines de l'antiquité ; dans* la Gioconda, *il montre l'art dominant tout, même l'amour. Dans la* Fille de Jorio, *pastorale douloureuse, il exprime l'âme artistique de sa province ; dans la* Nave, *il exhale le sentiment national. M. d'Annunzio a trouvé pour interprète une tragédienne d'un talent admirable, Mme Eléonora Duse.*

Il faut encore citer parmi les auteurs dramatiques de l'Italie d'aujourd'hui : Renato Simoni (la Veuve) ; *Sabatino Lopez* (la Morale courante, la Bonne petite fille) ; *Sem Benelli, qui avec sa* Cena delle Beffe (1) *a remporté dernièrement un grand succès ; Lucio d'Ambra* (Effeti di Luce) ; *Ercole Rivalta* (David) ; *Torelli* (les Maris). *Grazia Deledda, bien connue pour ses nouvelles sur la Sardaigne, qui a écrit*

(1) Traduite en vers français par M. Jean Richepin, sous le titre de *la Beffa*, et jouée à Paris.

le Lierre, *en collaboration avec Camillo Antona-Traversi ; Vincenzo Morello* (la Flotte des Émigrants).

Quelques poètes, excellents traducteurs, se sont donné la tâche de faire connaître à l'Italie le théâtre contemporain français en vers. M. Gino G. Zuccalà a traduit la Vierge d'Avila *de Catulle Mendès ; M. Giobbe Mario, presque toutes les pièces de M. Edmond Rostand ; M. Cosimo Giorgi Ricontri, celles de M. Jean Richepin*

Le théâtre italien est, dans son état actuel, à une hauteur qu'il n'avait plus atteinte depuis le XVIe *siècle. Il manque, il est vrai, en Italie une scène comme la Comédie-Française, mais jusqu'ici tous les efforts faits pour créer cette institution ont échoué, et notamment la tentative du grand acteur Ermete Novelli qui voulut fonder une* Maison-de-Goldoni.

Il faut souhaiter que de nouveaux efforts aient lieu dans ce but ; leur succès autoriserait les plus grandes espérances, déjà en partie réalisées.



SCÈNE DE LA COMÉDIE ITALIENNE

D'après un dessin original. (Bibliothèque Nationale.)

CHOIX DE TEXTES

LES ORIGINES DU THÉATRE ITALIEN

Le théâtre italien a deux origines, l'une profane et l'autre religieuse : d'une part, les tensons ou joutes poétiques, et les Laudi *des poètes franciscains, d'autre part. Ces dialogues spirituels ont un véritable mouvement dramatique ; ils se récitaient en plein air et parfois une mise en scène rudimentaire les accompagnait.*

Le plus célèbre et le mieux doué parmi les auteurs de Laudi *est Fra Jacopone da Todi.*

FRA JACOPONE DA TODI (1230-1306) (1)

Le bienheureux Jacopone naquit à Todi, en Ombrie, vers 1230. *Il s'appelait de son vrai nom Giacomo Benedetti. C'était un homme du siècle, un lettré qui exerçait la profession d'avocat. A quarante ans, à la suite de la mort de sa femme, il prit l'habit de Saint-François. L'Ordre était divisé en deux camps, les conventuels et les zélateurs. Jacopone prit parti pour les derniers et attaqua violemment le pape Boniface VIII qui soutenait les premiers. Jocopone fut condamné à la prison perpétuelle. Dans son cachot, il chanta sa « sainte folie ». Il ne fut délivré qu'après l'avènement de Benoît XI, et mourut le* 25 *décembre* 1306.

Jacopone était un grand poète lyrique et l'on a pu dire que ses invectives contre Boniface VIII annonçaient Dante.

Il a trouvé des accents dont le lyrisme n'exclut pas la fraîcheur :

> La fleur le matin est née
> Le soir on la voit desséchée.

Voici comment, à propos de la naissance du Christ, il nous parle des Anges :

> Les hiérarchies supérieures
> Du ciel étaient descendues,
> Luisaient comme lanternes
> Allumées d'un feu ardent
> Et avaient leurs ailes étendues.

Beaucoup de ses poésies, appelées Laudi, *sont des dialogues et ont un véritable caractère dramatique.*

Les adieux déchirants du Christ crucifié et de sa mère dans Notre-Dame du Paradis *sont admirables :*

LE CHRIST. — Mère, pourquoi es-tu venue ? Mère, pourquoi te lamentes-tu ?

MARIE. — Mon fils blanc et rose, mon enfant sans pareil, ô mon fils, pourquoi donc m'as-tu quittée ?

(1) BIBLIOGRAPHIE. — OZANAM, *Les poètes franciscains en Italie au* XIII[e] *siècle.* — D'ANCONA, *Jacopone da Todi* (1884)

Ces drames sont parfois purement spirituels et leur mysticisme s'élève très haut

RÉPARATION DE LA NATURE HUMAINE

LE POÈTE. — L'homme, d'abord, fut créé vertueux; il méprisa ce bien par trop de folie. La chute fut périlleuse. La loi veut que le retour soit laborieux. Qui ne connaît pas le chemin n'y voit que démence ; mais qui franchit le passage trouve la gloire, et, dès le voyage d'ici-bas, il a le pressentiment du paradis.

Quand l'homme pécha pour la première fois, il troubla l'ordre de l'amour ; il se complut tellement dans l'amour de lui-même, qu'il se préféra au Créateur; et la Justice s'indigna au point de le dépouiller de tous ses privilèges. Chaque vertu l'abandonna, et le démon devint son maître.

La Miséricorde, voyant l'homme si tombé et perdu avec toute sa race, réunit incontinent ses filles : dans leur nombre elle choisit une fidèle messagère, et lui commande d'aller chercher l'homme là-bas sur cette terre, où il est plein de désespoir. Madonna la Pénitence, chargée de l'ambassade, s'est trouvée prête avec tout son cortège.

La Pénitence mit d'abord dans le cœur de l'homme la crainte, qui jeta dehors la fausse sécurité ; elle y mit la honte, puis enfin une grande douleur d'avoir offensé Dieu... Mais l'homme, quoi qu'il fît, ne pouvait expier sa faute.

Car, étant tombé de lui-même, il fallait que de lui-même il se relevât : l'Ange n'avait pas à l'aider et ne le pouvait point... La Pénitence envoie la Prière à la cour du Ciel : « Je demande miséricorde, dit-elle, et non justice. »

Aussitôt la Miséricorde est entrée à la cour céleste : « Seigneur, je pleure mon héritage, que la Justice m'a ravi. En frappant l'homme, c'est moi qu'elle a blessée à mort, et de tout mon bonheur elle m'a dépouillée.

LA JUSTICE. — Seigneur, la loi fut donnée à l'homme. Par traîtrise, il voulut la mépriser. J'ai prononcé la peine, et je ne l'ai pas faite égale à l'offense. Examinez mon jugement, et corrigez-le, si en quelque point j'ai excédé la mesure.

DIEU LE PÈRE — O mon fils, ma souveraine Sagesse, en toi réside tout le secret de la Rédemption de l'homme,

telle que notre conseil l'agrée, et telle qu'en tressaillera de joie la céleste cour.

DIEU LE FILS. — O mon doux et révéré Père, dans votre sein j'ai toujours habité. Mais la vertu d'obéissance sera toujours la mienne. Qu'on me trouve seulement une demeure convenable, et je ferai cet accord, où toutes deux, Justice et Miséricorde, conserveront leurs droits...

LE POÈTE. — De même qu'Adam fut formé de terre vierge, dit l'Écriture, ainsi, d'une Vierge naquit le Christ, qui venait payer pour Adam. Il naquit en hiver, dans la grande froidure, et, né sur la terre de ses ancêtres, personne ne lui prêta ni un toit ni une couverture.

LES VERTUS. — ... Seigneur, voyez à quel veuvage nous sommes condamnées par le crime d'autrui. Fiancez-nous à quelqu'un, qui nous délivre de l'opprobre, et qui nous rende l'estime et l'honneur.

DIEU LE PÈRE. — Mes filles, allez trouver mon Bien-Aimé, car je vous fiance avec lui. Entre ses mains je vous remets, afin qu'auprès de lui vous ayez le repos, l'honneur sans tache qui vous attirera l'admiration des hommes. Et quand vous me le rendrez, je l'élèverai au-dessus des cieux...

LES BÉATITUDES. — Seigneur, nous sommes des pèlerines nées sur vos domaines : hébergez-nous. Voilà que nous avons fait pèlerinage hiver comme été, coulant des jours amers et des nuits cruelles. Chacun nous chasse, et croit faire sagement : car nous sommes plus détestées que la mort.

DIEU LE PÈRE. — L'homme n'est pas encore digne de loger un si grand trésor. Je vous héberge chez le Christ : vous lui servirez de signe, et le montrant à la terre : Voilà, direz-vous, le maître de notre réparation.

LE POÈTE. — Notre Rédempteur très doux a parlé pour nous à la Justice.

LA JUSTICE. — Seigneur, s'il vous plaît de payer la dette que l'homme a contractée, bien le pouvez-vous, puisque vous êtes Dieu, et homme cependant. Vous seul me pouvez contenter, et volontiers avec vous j'en fais l'accord.

LA MISÉRICORDE. — Seigneur, l'infirmité de l'homme est si grande, qu'en aucune manière il ne pourra guérir, si vous ne revêtez les faiblesses de quiconque est, fut et sera dans tous les siècles. Ainsi me consolerez-vous, moi misérable qui ai tant pleuré.

LE CHRIST. — Tu demandes sagement et je veux te contenter. Je suis enivré d'amour à ce point que je me ferai réputer pour insensé : si pitoyable est le rachat que je vais conclure, si grande la rançon que je paye ! Afin que l'homme sache combien je l'aime, pour son péché je veux mourir.



JACOPONE DA TODI DEVANT LA MADONE

LE CHRIST EN QUÊTE
DE
L'AME ERRANTE

LES ANGES. — O Christ tout-puissant, quel voyage faites-vous ? pourquoi cheminer pauvrement comme un pèlerin ?

LE CHRIST. — J'avais pris une épouse, à qui j'avais livré mon cœur. Je la parai de joyaux pour en tirer honneur : à ma honte, elle m'a quitté. C'est ce qui me fait aller triste et en peine. Je lui prêtai ma forme et ma ressemblance... Afin que toutes ses vertus trouvassent leur emploi, je voulus que l'âme eût le corps pour serviteur : c'était un bel instrument, si elle ne l'avait pas désaccordé ! Afin qu'elle eût lieu d'exercer ses puissances, pour elle je formai toutes les créatures. Ces biens pour lesquels elle devait m'aimer, elle m'en a fait la guerre

LES ANGES. — Seigneur, si nous la trouvons, et qu'elle veuille revenir, lui faut-il dire que vous pardonnez?

LE CHRIST. — Dites à mon épouse qu'elle revienne, qu'elle ne me fasse point souffrir une mort si douloureuse. Pour elle je veux mourir, tant je suis épris d'amour.

Avec une grande allégresse je lui pardonne, je lui rends les ornements dont je l'avais parée... De toutes ses trahisons je n'aurai plus souvenir.

LES ANGES. — Ame pécheresse, épouse du grand époux, comment ton beau visage est-il plongé dans cette fange? et comment donc as-tu fui celui qui t'accorda tant d'amour?

L'AME. — Quand je songe à son amour, je meurs de honte. Il m'avait mise en grand honneur : où suis-je tombée maintenant? O mort douloureuse, comment donc m'avez-vous environnée ?

LES ANGES. — Ingrate pécheresse, retourne à ton Seigneur. Ne désespère point : pour toi, il meurt d'amour... Ne doute pas de son accueil, et ne tarde plus.

L'AME. — O Christ miséricordieux, où vous trouverai-je, ô mon amour? Ne vous cachez plus, car je meurs de douleur. Si quelqu'un a vu mon Seigneur, qu'il dise où il l'a trouvé.

LES ANGES. — Nous l'avons trouvé suspendu à la Croix, nous l'y avons laissé mort, tout brisé de coups. Pour toi il a voulu mourir. Il t'a achetée bien cher.

L'AME, — Et moi je commencerai les lamentations d'une cruelle douleur... C'est l'amour qui vous a tué, vous êtes mort pour mon amour : O amour en folie, à quel bois as-tu suspendu le Christ !

LES REPRÉSENTATIONS SACRÉES

Après les cantiques dramatiques des Franciscains de l'Ombrie, l'Italie eut ses Mystères appelés Sacre Rappresentazioni, *qui avaient plutôt l'apparence d'une fête religieuse et parfois d'un divertissement de cour que d'une pièce de théâtre. On peut citer, parmi les auteurs de* Rappresentazioni, *Feo Belcari et Laurent de Médicis. C'est sous la forme de* Rappresentazione *que Politien écrivit son* Orfeo.

REPRÉSENTATION DE L'ANNONCIATION
Attribuée à Feo Belcari (1410-1484)

Un Ange, après avoir prié les « nobles et excellents auditeurs » d'écouter attentivement le mystère de l'Incarnation

de Dieu, appelle tour à tour les Prophètes, les Sibylles, etc., qu'il interroge au sujet de l'incarnation de Jésus-Christ.

La Représentation se termine par l'« Ave Maria » de l'Archange Gabriel devant la Vierge et par un Ternale, *sorte de Psaume en tierce rime qu'entonne un chœur d'Anges en l'honneur de la Vierge.*

L'ANGE, *au Prophète Daniel.*

O Prophète solennel, sublime et véridique,
Dis-nous ce que tu sais de l'avènement du Christ,
Mieux que quiconque tu connais la vérité.

DANIEL

Une nuit, j'eus une vision.
Je vis venir le beau Fils de l'Homme...
Lorsque ce Saint des Saints sera venu,
Les rois hébreux seront tous dispersés.

L'ANGE, *à Habacuc.*

Viens, Habacuc, répandre autour de nous
La sublimité et l'allégresse de ton esprit.
Parle-nous de la venue de Jésus.

HABACUC

Que celui qui peut se complaire avec les créatures le fasse!
Moi, je ne me réjouis que dans mon Créateu
Et je veux que mon cœur habite avec lui.
Je parle de Jésus, car je sais
Que, pour notre salut, il se dispose
A mourir douloureusement. C'est pourquoi je me donne [à lui.
Je mets ma joie dans le Seigneur Dieu
Et j'exulte avec Jésus.

L'ANGE, *à la Sibylle de Cumes.*

Sibylle de Cumes, qu'il te plaise,
Par la grâce du Seigneur qui nous gouverne,
De nous dire quand Jésus viendra apporter la paix.

LA SIBYLLE DE CUMES

Dieu châtiera les potentats de la terre
Le Sublime descendra du Ciel jusqu'à vous
Pour réconcilier les hommes en faisant cesser la guerre.
Ce que je proclame
Sera annoncé à la Vierge
Et la nouvelle se répandra même dans les vallées désertes.
Il naîtra d'une pauvre femme de riche extraction
Et les bêtes de la terre viendront l'adorer.

LE POLITIEN (1454-1494) (1)

Angelo Ambrogini dit Poliziano (du nom de sa ville natale, Montepolciano, en Toscane) fut un des grands humanistes et l'un des poètes les plus purs de l'Italie. Il naquit le 14 *juillet* 1454 *et mourut le* 24 *septembre* 1494. *Dès l'âge de quinze ans, le Politien était célèbre pour son savoir. En* 1480 *il commença à professer à Florence. Il eut comme disciples les esprits les plus distingués de son temps. Il écrivit beaucoup en latin, vers et prose. Ses œuvres en langue vulgaire contiennent un* Orfeo, *divertissement dramatique qui préparait la voie à la tragédie, à la pastorale et à l'opéra. L'*Orfeo *fut composé en deux jours et représenté à Mantoue, à l'occasion de l'entrée qu'y fit, en juillet* 1471, *le duc Galéas Sforza. L'auteur avait dix-sept ans. L'*Orfeo *fut une révélation, en ce temps où le théâtre religieux régnait seul; de nouvelles routes scéniques se trouvèrent tracées. Et cependant, dans sa forme, l'*Orfeo *présente encore les caractères des* sacre rappresentazioni; *mais le style a un grand charme poétique.*

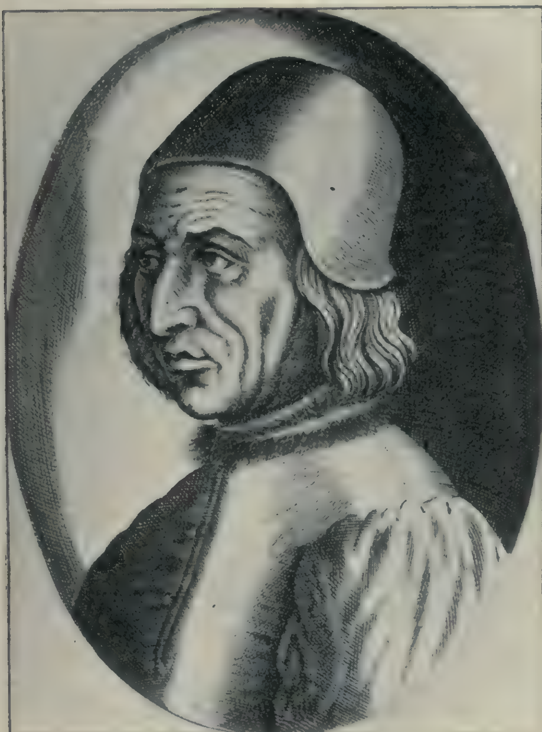
ORFEO

*Voici, en même temps que l'argument de l'*Orfeo, *des extraits traduits en français pour la première fois.*

Mercure, messager des Dieux, faisant l'office de l'Ange des Rappresentazioni, *vient annoncer la fête.*

(1) Bibliographie. — F. Q. Mencken, *Historia vitae et in litteras meritorum Angeli Politiani*, Leipzig, 1736.

Silence. Écoutez. Il y eut jadis un pasteur,
enfant d'Apollon et nommé Aristée.
Il aimà avec un si effréné amour
Eurydice qui fut l'épouse d'Orphée,



LE POLITIEN

que, la suivant un jour par amour,
il fut la cause de son destin cruel et coupable,
parce que, tandis qu'elle fuyait le long de l'onde,
un serpent la piqua et elle tomba morte.
Orphée en chantant la tira des Enfers,

mais il ne put observer la condition qu'on avait mise à cela :
le pauvre malheureux en chemin tourna la tête,
et elle lui fut de nouveau enlevée.
Dès lors il ne voulut plus aimer de femme,
et par les femmes la mort lui fut donnée.

Pendant la récitation de ce prologue, la scène s'emplit de bergers esclavons (c'est ainsi que, dans son vocabulaire moderne, le poète nomme les Thraces).

Mercure sort et l'églogue commence. Le jeune pasteur Aristée parle avec le vieux Mopse et lui révèle son amour pour Eurydice. Tircis, serviteur de Mopse, part à la recherche d'un petit veau blanc perdu par Mopse. Le vieillard conseille à Aristée de ne pas se mettre sous la loi de l'amour.

Et Aristée lui répond :

Mopse, autant dire ces choses aux vents

Vers mélancolique et fatal comme celui-ci, plus loin

Aristée aime et ne veut pas désaimer.

Et cet amour est le nœud du divertissement. Aristée se plaint en une chanson :

Écoutez, forêts, mes douces paroles,
puisque ma nymphe ne veut pas m'écouter.
La belle nymphe est sourde à ma lamentation
et ne se soucie point du son de notre flûte.
De tout cela se plaint mon troupeau cornu.
Il ne veut pas tremper le museau dans l'eau pure
il ne veut pas toucher à la tendre verdure
tant pour son pasteur il a de peine et souffre
Écoutez, forêts, mes douces paroles...
... Dis-lui, ma musette, comment s'enfuit,
avec les ans, l'agile beauté
et dis-lui comment le temps la détruit,
que l'âge perdu jamais ne se renouvelle.
Dis-lui, qu'elle apprenne à user de sa forme belle,
qu'il n'y a pas toujours des roses et des violettes.
Écoutez, forêts, mes douces paroles...
... Dites que ma vie s'enfuit

et se fond comme le givre au soleil.
Écoutez, forêts, mes douces paroles,
puisque ma nymphe ne veut pas m'écouter.

Mopse réconforte Aristée et se réjouit d'un talent poétique qui pourra lui gagner l'amour d'Eurydice.

Tircis survient. « J'ai vu, dit-il :

J'ai vu une gentille demoiselle
qui va cueillant des fleurs autour du mont.
Je ne crois pas que Vénus soit plus belle.

C'est Eurydice, et, à cette description, Aristée reconnaissant sa bien-aimée, s'élance sur ses traces. En vain, Mopse veut-il le retenir. Le jeune pasteur ne peut résister à son destin. Il réapparaît au loin sur le mont, derrière Eurydice qui fuit, et il lui dit :

Ne me fuis pas, mademoiselle ;
je suis un amant
qui t'aime plus que sa vie et son cœur.
Écoute, ô belle nymphe,
écoute ce que je dis
Ne fuis pas, Nymphe, je te voue mon amour.

Eurydice fuit dans le bois où le serpent la mord. Elle expire.

Les pasteurs partis, la scène est vide. Orphée arrive en chantant, vêtu de blanc, tenant une lyre d'or, un plectre d'ivoire, et couronné de laurier. Il chante en latin des vers en l'honneur du cardinal de Mantoue. Un pasteur vient lui annoncer la mort d'Eurydice. Le poète, aussitôt, se lamente :

Pleurons, o lyre inconsolée...
... O ciel, ô terre, ô mer, ô sort cruel,
comment pourrai-je souffrir une telle douleur ?
Eurydice, ma belle, ô ma vie,
sans toi, il ne convient pas que je demeure en vie ;
il faut que j'aille aux portes du Tartare
éprouver si là-bas on admet la pitié
Peut-être changerons-nous le dur destin
avec des vers en larmes, ô douce cythare
Peut-être que la mort deviendra pitoyable,

car en chantant nous avons déjà ému un rocher,
nous avons attiré en même temps le cerf et le tigre,
attiré les forêts et détourné de leur lit les fleuves.

La scène change. Orphée parvient à pénétrer aux enfers. Pluton s'émerveille du chant du poète. Minos recommande au dieu de se défier des vers. Orphée, à genoux devant Pluton, réclame Eurydice dont Proserpine émue implore aussi la grâce. Tout l'enfer pleure et Pluton finit par céder :

Je te la rends à ces conditions :
qu'elle te suive par la route obscure,
mais que toi, tu ne regardes jamais sa face
jusqu'à ce que tu sois parvenu chez les vivants.
Donc, Orphée, modère ton grand désir
afin qu'Eurydice ne te soit pas aussitôt ravie.
C'est avec bonheur que devant ton doux plectre
j'incline la puissance de mon sceptre.

Eurydice paraît et suit Orphée qui chante des vers d'Ovide ; mais en chantant il se tourne et Eurydice disparaît à jamais, lui jetant ces dernières paroles :

Hélas, trop d'amour
nous sépara l'un et l'autre.
Je te suis enlevée par la Fatalité cruelle.
Je ne suis plus à toi ! à jamais !
Je tends vers toi les bras, c'est en vain !
Je suis tirée en arrière ! Mon Orphée, adieu !...

Orphée tente de la suivre, maudissant le Destin, mais une Furie lui interdit de revenir sur ses pas.

Ensuite, en Thrace, le poète se lamente.

Les femmes, qu'il ne veut plus aimer, se préparent à le tuer. Ivres, ces Bacchantes se précipitent sur lui avec des cris sauvages. L'une d'elles revient portant la tête sanglante d'Orphée et toutes en chœur chantent furieusement la gloire de Bacchus.

XVIe SIÈCLE

LA TRAGÉDIE

LA première tragédie écrite en Europe depuis l'antiquité a pour auteur Giangiorgio Trissino, qui la composa en 1515. *Il fut suivi dans cette voie par Giovanni Rucellai, Alexandre Pazzi de Medici, Giambattista Giraldi Cinzio et l'Arétin.*

LA COMÉDIE

Il y eut dès le XVIe *siècle, en Italie, deux sortes de comédies : la comédie littéraire, imitée de Plaute et de Térence, et la comédie populaire, que l'on peut aussi diviser en deux genres, la comédie populaire écrite et la comédie improvisée ou* Commedia dell' Arte.

Les représentants les plus illustres de la comédie littéraire furent, au XVIe *siècle, le cardinal de Bibbiena et l'Arioste. La comédie populaire écrite eut des auteurs très remarquables, parmi lesquels on compte : en italien, l'Arétin ; en dialecte vénitien, Andrea Calmo ; en dialecte padouan, Angelo Beolco dit « Il Ruzante ». La seule comédie de caractère vraiment digne de ce nom est due à Machiavel : c'est la* Mandragore, *un des chefs-d'œuvre du théâtre italien.*

GIANGIORGIO TRISSINO (1478-1550) (1)

Giangiorgio Trissino naquit à Vicence en 1478. *Esprit novateur, nourri d'hellénisme, il apporta des modifications à l'aphabet italien. En poésie, il eut l'honneur d'écrire en italien la première tragédie exécutée d'après les règles d'Aristote. Il fournit aussi du même coup à l'Italie son vers tragique : l'hendécasyllabe blanc. Le Trissin est plutôt un critique distingué, un grammairien, qu'un poète de grand talent. Cependant, sa* Sofonisba, *dont le sujet emprunté à Tite-Live n'avait pas été traité par les anciens, eut un grand*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — E. CIAMPOLINI, *La prima tragedia regolare della Letteratura italiana*, Lucques, 1884. — A. MORSOLIN, *G. Trissino*, Florence, 1894.

retentissement. Elle fut écrite en 1515 *et imprimée en* 1524 *; ces deux dates sont devenues extrêmement importantes pour l'histoire de la culture générale : elles marquent la renaissance de la tragédie non seulement en Italie, mais encore en Europe. L'effort trissinien est la cause première de l'admirable théâtre de la France au* XVIIe *siècle. Aucune œuvre du Trissin n'a été traduite en français. Il mourut à Rome le* 8 *décembre* 1550. *La* Sofonisba *est la meilleure des productions littéraires du Trissin ; cette tragédie avec chœurs a de la grandeur, et les caractères sont fermement tracés.*

Le Trissin devait moins bien réussir dans la comédie avec I Simillimi (1548), *imitation des* Ménechmes.

SOPHONISBE

Sophonisbe, fille du suffète, ou chef carthaginois, Asdrubal, est mariée à Syphax, roi des Numides et allié du peuple romain. Le génie et la beauté de Sophonisbe ont éloigné Syphax de l'alliance romaine et l'ont rapproché des Carthaginois. En une seule nuit, Scipion vainc Syphax et Asdrubal. Massinissa, roi des Massules et ancien roi des Numides dépossédé par les Carthaginois, remonte sur le trône abandonné par Syphax.

Massinissa s'empare de la belle Sophonisbe et l'épouse. Syphax, que son rival a emprisonné, apprend la trahison de la reine et se plaint à Scipion. Le général romain, redoutant l'ascendant que Sophonisbe peut prendre sur Massinissa, veut couper court à cette passion et réclame la princesse comme faisant partie de son butin. Désespéré, Massinissa. plutôt que de trahir son alliance avec les Romains, plutôt que de voir Sophonisbe au pouvoir de Scipion, envoie à cette reine du poison qu'elle boit héroïquement.

LA MORT DE SOPHONISBE

SOPHONISBE

Je suis ravie de te voir disposée
à me contenter. Je mourrai contente
mais, avant tout, ma sœur,
prends mon enfant et emporte-le.

HERMINIE

O cher don, reçu d'une main chérie !

SOPHONISBE

Tu seras sa mère à ma place.

HERMINIE

Je serai cela, puisqu'il sera privé de vous.

SOPHONISBE

Mon fils, mon fils, c'est au moment où tu as le plus besoin de ma vie que je m'éloigne de toi !

HERMINIE

Que faire auprès d'une si grande douleur ?

SOPHONISBE

Le temps abrège toute douleur.

HERMINIE

Ah ! laissez-moi vous suivre.

SOPHONISBE

C'est assez de moi seule.

HERMINIE

Destin cruel, quel bien tu m'enlèves !

SOPHONISBE

O ma mère, que vous êtes loin !
Ah ! que ne puis-je une fois au moins
vous voir et vous embrasser avant ma mort !...
... Cher père, et vous, mes deux frères,
que de temps j'ai passé sans vous voir !
Je ne vous verrai plus jamais. Que Dieu vous rende heureux !

HERMINIE

Quel bien ils vont perdre maintenant !

SOPHONISBE

Herminie, toi seule maintenant
tu es pour moi père, frère, sœur et mère.

HERMINIE

Hélas ! puissé-je au moins compter pour l'un d'eux.

SOPHONISBE

Je sens maintenant que la force me manque
et cependant je marche encore, lentement.

HERMINIE

Que ce voyage est amer pour moi !

SOPHONISBE

Que vois-je? Quels sont ces gens

HERMINIE

Malheureuse, que voyez-vous?

SOPHONISBE

Ne vois-tu pas celui-ci qui m'entraîne?
Que fais-tu? Où m'emmènes-tu?... Je sais bien où !...
Ne me touche pas... j'irai avec toi.

HERMINIE

Quelle pitié ! Quelle douleur !

SOPHONISBE

Ne pleure pas! Ne sais-tu pas encore
que celui qui est né est destiné à mourir?

HERMINIE

Hélas !... Mais cette mort devance son heure
car vous n'avez pas encore vingt ans.

SOPHONISBE

Le bien n'arrive jamais avant son heure.

HERMINIE

C'est un bien cruel, le bien qui nous détruit.

SOPHONISBE

Approche, je veux m'appuyer sur toi,
je me sens défaillir, et la nuit met déjà
ses ténèbres sur mes yeux.



GIANGIORGIO TRISSINO

HERMINIE

Appuyez-vous contre ma poitrine.

SOPHONISBE

O mon fils, tu n'auras plus de mère,
elle s'en va déjà. Dieu soit avec vous toutes.

HERMINIE

Hélas ! Quelle douleur dans ce que j'entends !
Ne nous abandonnez pas ! Ne nous abandonnez pas !

SOPHONISBE

Je ne puis faire autrement... Déjà je suis en route.

HERMINIE

Soulevez-vous encore vers mon baiser, vers mon visage.

CHŒUR DE FEMMES

Regardez encore ce visage.

SOPHONISBE

Hélas ! je ne puis.

LE CHŒUR

Dieu vous accueille dans sa paix.

SOPHONISBE

Je pars. Adieu !

HERMINIE

Hélas ! Je suis anéantie.

LE CHŒUR

Elle est morte d'un trépas suave.
Il convient de la couvrir.

HERMINIE

Laissez-la encore un peu. O chère femme,
Lumière de mes yeux, ô ma douce vie,
trop tôt, trop tôt vous m'avez abandonnée.
Doux yeux lumineux, mains délicates,
je vous vois maintenant sans vie ! Ame bienheureuse,
écoutez un peu, écoutez ma voix,
Votre Herminie vous parle.

LE CHŒUR

Hélas! elle ne voit ni n'entend plus...
... Femmes, taisez-vous, car je vois
Massinissa venir vers le palais.

MASSINISSA

Les pleurs et les lamentations que j'entends
me font craindre que Sophonisbe

ait pris le poison. Hélas !
j'arrive trop tard pour la secourir.

LE CHŒUR

Une pitié tardive est inutile.

MASSINISSA

Femmes, que signifient ces gémissements?

LE CHŒUR

L'amour et la pitié, Seigneur, nous poussent
à gémir en pleurant sur notre reine.

MASSINISSA

Serait-elle morte?

LE CHŒUR

Elle vient de mourir..

MASSINISSA

... Je veux la revoir avant que la terre
ne cache éternellement son beau visage.

LE CHŒUR

Otez ce drap qui la recouvre...

GIOVANNI RUCELLAI (1475-1525) (1)

Giovanni Rucellai est né le 20 *octobre* 1475, *à Florence. Après de bonnes études, il revêtit l'habit ecclésiastique.*

Cousin du pape Léon X, celui-ci l'envoya comme ambassadeur en France. De retour à Rome, il voulut rivaliser avec son ami le Trissin et il composa la Rosmunda *la même année* (1515) *où fut écrite la* Sofonisba. *Il y adaptait l'*Antigone *de Sophocle. Rucellai a laissé inachevé un* Oreste. *Il mourut le* 3 *avril* 1525.

La Rosmunda *est une tragédie en cinq actes avec chœurs.*

(1) Bibliographie. — Guido Mazzoni, *Le opere di Rucellai*, Bologne, 1887.

ROSEMONDE

Alboin, roi des Lombards, a défait les Gépides et tué leur roi Cunimond. Pendant la nuit, Rosemonde, fille de Cunimond, cherche le cadavre de son père. Elle le trouve et l'enterre. Des soldats d'Alboin surviennent, déterrent Cunimond devant elle, coupent la tête du mort et la mettent dans un vase. Ils emmènent Rosemonde captive avec ses compagnes. Du crâne royal, Alboin fait faire une coupe. Ensuite il force Rosemonde à l'épouser. Un jeune guerrier lombard, Amalchilde, amoureux de Rosemonde, arrive dans le but de la défendre. Le chœur annonce que le mariage d'Alboin et de la princesse est accompli. Amalchilde est désespéré. Le roi veut forcer Rosemonde à boire dans le crâne paternel. Amalchilde décide de tuer Alboin et parvient à son but.

LE MEURTRE D'ALBOIN

LE MESSAGER

Debout, Reine!
Dieu à mis fin
A ton cruel tourment.
Amalchilde courageusement
A coupé la tête
Au roi injuste et cruel
Et l'apporte ici.

ROSEMONDE

Est-ce possible ! O Seigneur du ciel !
Je ne peux le croire !
Grâces te soient rendues, ô Dieu !
Je suis tenue maintenant
De te remercier sans cesse.
Raconte-nous promptement
Quand et de quelle façon il mourut.

LE MESSAGER

C'est Amalchilde,
Ton fidèle et cher amant,
Qui tua Alboin.



GIOVANNI RUCELLAI

ROSEMONDE

Comment pourrai-je jamais
Le récompenser?
Mais dis-moi tout, par le détail.

LE MESSAGER

Par le conseil que lui donna ta nourrice,
Il se vêtit de vêtements féminins
Comme s'il eût été l'une de nos demoiselles
Son jeune âge, l'obscure nuit,
Toujours amie des ruses humaines,

Et les voiles qu'il avait abaissés sur son visage
Le transformèrent de telle sorte que nous-mêmes
Ne le pouvions reconnaître qu'à grand'peine.
Ainsi, nous passâmes sans difficulté
Au milieu des gardes, des gendarmes,
Jusqu'à l'intérieur de la chambre royale.
Alboin était étendu sur le lit
Comme tu l'avais laissé,
Mais endormi d'un profond sommeil
Que prouvait son ronflement sonore.
Je veillais à la porte, et ta nourrice
Souleva de ses mains la couverture.
Alors le jeune homme, avec l'épée
Qu'il avait portée cachée dans ce but,
Pendant le temps que je me retournais
Pour ne pas voir, lui coupa la tête.
Cela fait, je vis un grand fleuve de sang,
Mêlé d'une plus grande quantité de vin et d'écume,
Couler du tronc palpitant,
Et la poitrine haleter comme la fournaise
Quand le grand souffle du vent
Sort des peaux de bœuf.
Cette tête atroce apparaissait telle
Que celle de la vipère ou serpent
Que souvent le laboureur fend avec le soc.
Ainsi coupée, l'horrible tête
Nous fit peur, car au moins trois fois
Elle fixa dans nos yeux
Ses regards sanglants,
Ouvrit la bouche et grinça des dents.
Et morte, elle gardait cette fierté
Qu'elle avait de son vivant et son aspect épouvantable.
Amalchilde la prit par la barbe
Et la mit dans un linge
Pour la porter lui-même en ta présence.

PIETRO ARETINO (1492-1556) (1)

L'Arétin naquit à Arezzo (Toscane), le 20 avril 1492 et mourut à Venise le 21 octobre 1556. Il était fils d'un cordonnier nommé Luca. Il devint, par ses talents littéraires, le familier, le commensal, le correspondant de tous les grands personnages et de tous les grands artistes de son temps. Les papes, Charles-Quint, François Ier l'estimèrent et l'honorèrent grandement.

A Venise, où il s'était retiré parce qu'on y était libre, il créa en quelque sorte la Presse, en tournant par ses pamphlets l'opinion publique tantôt en faveur du roi de France, tantôt en faveur de l'Empereur. Il s'intitulait le « Fléau des princes ».

Sa prose est extrêmement neuve et eut de l'influence sur Rabelais. Ses parodies des poèmes chevaleresques préparent Cervantes. Son goût eut une influence heureuse sur les arts de son temps et l'on sait qu'il appelait le Titien : « mon compère ». Il menait à Venise un train princier et oriental et était extrêmement charitable.

*L'Arétin a écrit l'*Orazia, *qui est la plus remarquable tragédie du* XVIe *siècle. On pense qu'elle a inspiré l'*Horace *de Corneille, qui ne s'en est pas réclamé, à cause sans doute du mépris que les ennemis du* Fléau des Princes *ont fait retomber sur son nom. La mémoire de l'Arétin commence à être réhabilitée. Il a composé en outre cinq comédies :* le Maréchal, la Courtisane, la Talanta , le Philosophe *et* l'Hypocrite, *qui sont amusantes, un peu embrouillées, mais pleines d'observation et d'imagination. Elles comptent parmi les meilleures pièces de l'époque. On a dit que* l'Hypocrite *(qui n'a pas encore été traduite en français) aurait donné à Molière l'idée du* Tartufe.

L'ORAZIA

*L'*Orazia *(c'est-à-dire la tragédie des Horaces) est en cinq actes avec chœurs. On connaît le sujet de l'*Orazia, *que Lope de Vega et Corneille ont traité. Rome et Albe sont en*

---

(1) Bibliographie. — *L'Œuvre du Divin Arétin (introduction et notes et essai de bibilographie arétinesque,* par Guillaume Apollinaire), 2 vol., Paris, 1909-1910. — *Œuvres choisies de P. Arétin,* trad. par le bibliophile Jacob. — Pierre Gauthiez, *L'Arétin,* Paris, 1895. — *La Orazia, pub. d'après l'édition rarissime de Vinegia apresso Gabriel Giolito,* 1549, *par A. G. C. Galetti,* Florence 1855.

rivalité. Le combat singulier des trois Horaces et des trois Curiaces doit vider la querelle.

Voici une scène ou l'Arétin montre Célie (la Camille de Corneille), sœur des Horaces, épouse d'un des Curiaces, en présence de Publio, son vieux père.

SŒUR ET ÉPOUSE

SPURIO, *ami de Publio*

Voici Célie qui sort.

PUBLIO

Son ombre plutôt, car elle semble l'ombre
D'elle-même qui à peine se tient sur ses pieds.

SPURIO

Peu de chose coupe et rend l'haleine
A une femme jeune et délicate.
Un rien colore et décolore
Son visage semblable à ces joues
Qui, assaillies de crainte ou de pudeur,
Se couvrent de vermillon ou de pâleur.

CÉLIE

Père, ô père !

PUBLIO

Fille chérie, ô fille,
Et pourquoi cela?

CÉLIE

Amour n'a pas de loi.

PUBLIO

Bien qu'avant tout amour
Se place celui que doit témoigner à la patrie
Quiconque a de la noblesse dans le cœur,
Tu fais le contraire, comme si plus digne
Était la vie de celui qui pleure
Que la victoire en quoi chacun jubile.
Je voudrais, quant à moi, que le ciel permît
Que chaque jour il m'arrivât des choses semblables,

Parce que c'est une félicité certaine que ce dommage
Qui donne lieu à quelque chose d'utile comme ce à quoi je
[vois
Que notre malheur a donné lieu ; et en faveur de qui, Célie ?
En faveur de Rome, Célie ! Elle a été faite reine
De qui voulait être son impératrice.
En plus de cela, dois-tu oublier
A cause de la mort de ton mari
Le trépas de tes frères légitimes ?
Tempère par la haine de ce forfait
L'amour extrême de l'autre objet,
Et si tu veux tout de même prodiguer des larmes,
Verse-les sur ces Horaces
Nés avec toi d'une semence dans le même sol
Car tu ne retrouveras plus
Tes frères défunts ; tandis que les époux
S'offriront à toi qui es honnête et agréable,
Vertueuse et gentille, et si j'ajoutais
Belle, j'honorerais la grâce
De celle qui te mit au monde et mourut
Dès qu'elle t'eut enfantée, peut-être, peut-être
Pour ne pas ressentir de toi une plus grande peine
Que celle qu'elle éprouva en te mettant au monde.

CÉLIE

Puisque après les Dieux il faut révérer
Qui vous a engendré, je vous rends grâces, ô mon père !
Oui, je vous rends grâces, mon père, et vous dis
Que lorsque tombèrent morts mes frères bien-aimés
Deux de mes membres tombèrent,
Mais par la mort de mon époux sublime
Je tombe moi-même, car les épouses
Vivent avec la vie des maris
Et meurent avec la mort des époux !

LA TALANTA

La Talanta *est une comédie en cinq actes. Après avoir apaisé la fureur dont s'enflamme contre elle un jeune seigneur nommé Orfinio, la Talante, courtisane renommée, entre elle-même dans une grande colère, à cause de la fuite d'une jeune*

esclave et d'un Sarrasin qui lui ont été donnés, l'une par le capitaine Tinca de Naples, et l'autre par messire Vergolo, de Venise. Cependant Armileo, jeune seigneur romain, tout en faisant semblant d'aimer la Talante, adore la jeune esclave. Il rencontre un certain Blando, et, croyant que la jeune fille, qui, vêtue en garçon, accompagne ce Blando, était l'esclave, que lui aurait vendue la courtisane, il le force à venir avec elle dans sa propre maison. Ensuite Blando lui ayant raconté la perte qu'il avait faite de deux enfants jumeaux, on découvre non seulement que le prétendu Sarrasin, dont on avait avec art noirci la figure, est une femme, et que la prétendue esclave est un homme; mais encore, que l'un est le mari de Marmilia, fille du capitaine, et que l'autre est la femme de Marchetto, fils du Vénitien. C'est pourquoi Armileo, voyant que la jeune fille que son père Blando avait auprès de lui, habillée en garçon, ressemblait parfaitement à son frère, l'épouse, et Orfinio demeure seul possesseur de Talanta.

Les scènes suivantes nous montrent comment Costa, serviteur d'Orfinio, Fora, domestique de Messire Vergolo, et Branca, parasite, se procurent des victuailles aux dépens d'un benêt de charcutier.

FORA ET LE CHARCUTIER

COSTA. — Est-il encore temps ?

BRANCA. — Le diable ne te reconnaîtrait pas

FORA. — Ah ! ah ! ah !

COSTA. — J'ai eu grand'peine à me procurer ces habits.

FORA. — Branca, cache-toi dans ce coin, pour prendre, quand je fuirai, la cape et le poignard que je jetterai ; alors, aplatissant ma toque sur ma tête et appliquant un emplâtre sur mon œil, je feindrai d'être boiteux, tu sauras bientôt pourquoi.

BRANCA. — Fais-moi signe, et... suffit.

FORA. — Va où je dis; toi, Costa, suis-moi.

COSTA. — Marche toujours.

FORA. — Ébouriffe-toi la barbe avec la main.

COSTA (*en portefaix*). — C'est fait.

FORA. — Je serais moins fier d'aller à la croisade que

d'attraper celui que tu vois là avec son enseigne peinte ; jamais il ne donne le poids juste, et il n'y a pas de regrattier plus âpre dans toute la Giudecca (1).

Costa. — Il sera bon que je me promène par là aux environs, afin que tu m'appelles comme par hasard.

Fora. — Soit ; en attendant, je me mets en chemin...

Costa. — Passez, messire.

Fora. — Pour la farce que je veux faire, je me sens transformé en aigle, en milan, ou en faucon ; je me figure que, dans cette affaire, je m'élance avec l'impétuosité de ces oiseaux de proie lorsqu'ils s'abattent sur leur victime. (*S'adressant au charcutier.*) Dis-moi, as-tu de quoi faire un souper?...

Le charcutier. — Et un diner, quand il serait de vingt personnes!

Fora. — Des paons et autre chose?

Le charcutier. — Laissez-vous seulement servir par votre serviteur.

Fora. — Où trouverai-je quelqu'un qui me porte ce que j'achèterai.

Le charcutier. — Voilà justement un portefaix qui se croise les bras.

Fora *à Costa.* — Veux-tu gagner quelque chose?

Costa. — Oui ; je ne demande pas mieux.

Fora. — Approche.

Costa. — Je viens.

Fora, *au charcutier.* — Premièrement, je veux quatre paires de chapons... Tiens, je dépose ici ma bourse pour répondre de mes achats.

Le charcutier. — Les voici.

Fora. — Écris le tout sur un morceau de papier.

Le charcutier. — A vos ordres.

Fora. — Trois paires de perdrix maintenant.

Le charcutier. — Vous semble-t-il qu'elles soient dignes d'un roi?

Fora. — Note-les.

Le charcutier. — C'est fait.

Fora. — Je me décide à choisir deux faisans.

Le charcutier. — Il n'y en a pas ailleurs de pareils.

Fora. — Écris toujours.

(1) La terre ferme en face de Venise.

LE CHARCUTIER. — Prenez donc un lièvre et ce gros quartier de chevreuil.

FORA. — Pour te faire plaisir...

LE CHARCUTIER. — Il me paraîtrait à propos que vous prissiez huit ou dix livres de ce bon fromage pour soupes lombardes (1) et pour tourtes...

FORA. — Tu devines mes goûts.

LE CHARCUTIER. — Quelques viandes salées encore?

FORA. — Je m'en rapporte à toi.

LE CHARCUTIER. — Je veux écrire tout ce que vous prenez.

FORA. — Et moi, en attendant, j'arrangerai tout cela dans le panier.

LE CHARCUTIER. — Un plat de ces cardes relèverait le repas.

FORA. — Oh, qu'elles sont belles!

LE CHARCUTIER. — Elles méritent des éloges.

FORA. — Maintenant, fais ton compte.

LE CHARCUTIER. — Huit chapons : quatre écus.

FORA. — Bonne marchandise ne fut jamais chère.

LE CHARCUTIER. — Six perdrix : cinq jules.

FORA. — Elles ne valent pas moins.

LE CHARCUTIER. — Le chevreuil et le lièvre, sept carlins.

FORA. — Attends.

COSTA. — J'attends.

FORA. — Où es-tu, portefaix?

COSTA. — Me voici, et de Bergame (2).

FORA. — Porte ceci à la Truie (3), chez le chevalier Basbacca.

COSTA. — Volontiers.

FORA, *au charcutier.* — Additionne le tout

LE CHARCUTIER. — Un écu, les faisans ; le fromage, neuf baïoques la livre, c'est le prix qu'on le paie à Parme. Cinq fois cinq, vingt-cinq ; quatre fois six trente et un et tu as douze (4).

FORA. — Joins-y ce coup de poignard. (*Il feint de le poignarder.*)

(1) Ce sont les pâtes préparées à l'italienne.
(2) La plupart des portefaix étaient bergamasques.
(3) C'est-à-dire à la maison que l'on distingue par la truie qui la décore.
(4) Fausse addition; le charcutier veut voler son client.



PIETRO ARETINO

LE CHARCUTIER. — Je suis mort ! (*Le charcutier court sus à Fora, qui, après avoir tourné un coin de rue, revient sur ses pas, feignant d'être boiteux et borgne.*) Prenez-le ! arrêtez-le ! arrêtez-le ! prenez-le !

FORA. — Prends, Branca ! vite, dépêche-toi ! (*Il donne à Branca sa cape et son poignard.*)

LE CHARCUTIER. — Au voleur ! au voleur !

FORA. — Il n'y a plus moyen de vivre dans cette ville à cause des voleurs !

LE CHARCUTIER. — S'il n'avait pas frappé sur la lampe, il me fendait la tête jusqu'aux dents !

FORA. — Si parfois on en pendait quelqu'un, ces choses-là n'arriveraient pas.

LE CHARCUTIER. — Crois-tu que je puisse le rejoindre ?

FORA. — Le coquin ne court pas, il vole !

LE CHARCUTIER. — Il m'a escroqué pour plus de mille écus !

FORA. — Ce malheur n'est rien en comparaison du mien : je suis estropié d'une jambe et privé d'un œil, et, pour surcroît de maux, la justice s'en rit !... Ainsi, retournez dans votre boutique, car il ne vous manquerait plus que de vous échauffer et de vous enrhumer !...

LE CHARCUTIER. — Je veux suivre tes conseils, et je t'en remercie ; je m'en vais pleurer mon sang et ma sueur (1).

L'HYPOCRITE

*Dans l'*Ipocrito, *Liseo, vieux père de famille accablé de malheurs et réduit au désespoir, reprend courage grâce aux exhortations de l'Hypocrite et fait bonne mine à l'adversité. La persécution de ses gendres et la vie débauchée de ses filles le laissent indifférent. Et la fortune qu'il ne sollicite plus lui devient favorable.*

Voici une partie du prologue récité par deux acteurs.

INVECTIVES

Puisse le Prince qui manque de libéralité tomber dans la misère de celui qui le sert ! Puisse l'insolence des scélé-

(1) C'est-à-dire, le fruit de mon travail perdu sans profit.

rats être abaissée jusqu'à battre et à gratter les vieux chiens et les mules ! Je voudrais couronner de tripes quiconque, grand âne, a comme proie un grand maître et n'aide pas qui le mérite ! Je souhaite — les pédants étant à cheval — que la lanière d'un fouet leur enseigne comment se font les œuvres et non comment on les mord ; que les pauvres qui pour se faire un nom me plagient aient tant de génie que le public, en daignant les lire, mesure mon mérite à leur envie ! Je voudrais boire le sang des gens chiches et bornés ! Puisse celui qui estime plus un écu qu'un homme être lapidé par le peuple ! Je voudrais voir un énorme gourdin travailler et rompre les os de certains hiboux qui, pour paraître exister, prennent parti pour l'Espagne ou pour la France ! Que celui qui donne aux bouffons ce que l'on doit aux grands artistes mendie jusqu'aux fourches où il sera pendu ! Quand donc la cour deviendra-t-elle honnête ou ne prendra-t-elle pas en mauvaise part qu'on lui dise ses tristes vérités ? Ah ! si je pouvais me changer en une boucherie pour vendre, en quartiers, les amitiés assassines ! Puisse le bien et la vie des avares être engloutis par les gueules de deux mille Satanas, la lâcheté des adulateurs être suffoquée dans la plénitude de toutes les latrines conventuelles ! Je voudrais dévisager les impudents à la façon dont les porcs s'égratignent ! Je voudrais être pilori de ceux qui font les beaux sur la place ! Je voudrais frapper les menteurs comme on bat les pourpoints ! Je voudrais vouer au biscuit de galère les escrocs qui viennent aux tables où ils ne sont point invités ! Signors, qui promettez ce que vous ne voulez pas tenir, puissiez-vous vous consumer à espérer toute votre vie deux jours de santé ! Et vous, gracieux qui n'entendez à rien et mettez le bec à toute chose, puissiez-vous avoir le visage condamné à recevoir un perpétuel *asperges* (1) d'urine pourrie ! Et vous qui pensez être des vases d'élection, je vous souhaite d'avoir toujours votre nez dans la puanteur de vos ordures ! Puisse une constante inflammation de poumons abattre la moustache de ces *demi-têtes* (2), de ces singes aussi lâches que rodomonts ! Je voudrais faire des beignets et des pâtés de ceux qui fomentent des scandales et de ceux qui font des cancans !

(1) Formule de l'aspersion que le prêtre récite.
(2) Hurluberlus.

DIVIZIO DA BIBBIENA (1470-1520)

L'auteur de la Calandra, *le cardinal Divizio da Bibbiena, fut l'un des familiers du pape Léon X, auquel il servit de conclaviste. C'était un des hommes qui amusaient le plus le grand Pontife. Il ne reçut le chapeau de cardinal que pour cette raison profane. Né à Bibbiena le* 4 *août* 1470, *il mourut à Rome le* 9 *novembre* 1520.

La Calandra *ou* Calandria *c'est-à-dire la comédie de Calandro, fut représentée la première fois à la cour du duc d'Urbin, en* 1508.

LA CALANDRA

L'intrigue de la Calandra *est fondée sur la ressemblance d'un frère et d'une sœur. On a pu la rapprocher des* Ménechmes *de Plaute. Mais en choisissant des protagonistes de sexe différent, l'auteur italien a donné à ses scènes un piquant que n'ont pas celles du comique latin. La sottise et la sensualité de Calandro, le nécromant à qui on attribue le pouvoir de métamorphoser un homme en femme, les complications de l'intrigue, tout cela forme une excellente comédie, un peu grosse et un peu trop licencieuse.*

Voici une scène où Fessenio persuade à Calandro de se faire enfermer dans un coffre pour aller chez une femme sans la déshonorer.

LE TRANSPORT DE CALANDRO

Fessenio. — Pour que nul ne te découvre et qu'elle ne soit pas déshonorée, tu te mettras dans un coffre...

Calandro. — Dis, le coffre sera-t-il assez grand pour que j'y entre entier?

Fessenio. — Peu importe! Si tu n'y entres pas entier, nous te couperons en morceaux.

Calandro. — En morceaux !

Fessenio, — Oui, en morceaux... Si tu avais été sur mer, tu saurais, parce que tu l'aurais vu souvent, que pour faire entrer des centaines de personnes dans une toute petite barque, on leur désarticule soit les mains,



LE CARDINAL DE BIBBIENA

soit les pieds, soit les jambes, de sorte que, tassées comme les autres marchandises, elles ne tiennent pas de place.

CALANDRO. — Et puis?

FESSENIO. — Arrivé au port, chacun retrouve ses membres ; souvent, en se trompant ou par malice, l'un prend un membre qui appartient à un autre et se le met où il lui plaît. Mais cela ne réussit pas toujours, parce que si l'on prend un bras plus gros que le sien, ou une jambe plus courte, on devient contrefait ou boiteux.

CALANDRO. — Dans le coffre, je prendrai garde qu'on

ne me change pas les membres... Et où désarticule-t-on les gens?

FESSENIO. — En tout lieu... C'est chose facile et qui s'opère à l'aide d'un peu de magie. Tu n'auras qu'à dire comme moi à voix basse... Dis comme moi : Ambracoulac.

CALANDRO. — Ancoulabrac.

FESSENIO. — Non... Ambracoulac.

CALANDRO. — Alabracouc.

FESSENIO. — Encore pis! Ambracoulac.

CALANDRO. — Aloucanbrac... oh ! oh ! oh ! Holà ! Holà ! Holà !...

FESSENIO (*frappant Calandro*). — Maudits soient ton manque de mémoire et ton peu de patience !... Ne t'ai-je pas dit de parler bas? Tu as fait manquer l'enchantement.

CALANDRO. — Et toi tu m'as luxé un bras.

FESSENIO. — On ne pourra plus te désarticuler.

CALANDRO. — Comment faire ?

FESSENIO. — On prendra un coffre assez grand pour toi.

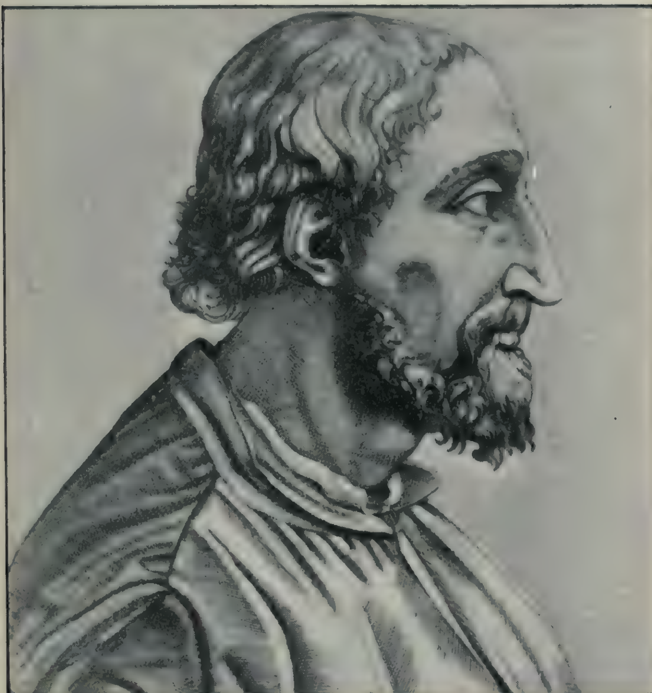
LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533) (1)

L'Arioste, l'auteur du Roland Furieux, *est l'un des plus grands poètes de l'Italie. Il naquit à Reggio le* 8 *septembre* 1474. *Sa vie fut triomphale, et toujours environnée de luxe et d'honneurs. Celui qu'on surnomme « l'Homère de Ferrare » écrivit cinq comédies intitulées*: la Cassaria (1502), la Lena, les Suppositi, *qui fut représentée avec éclat au Vatican,* Il Negromante, la Scolastica, *qu'il laissa inachevée. et qui fut terminée par son frère Gabriel.* La Cassaria *et* les Suppositi *ont été écrites deux fois, d'abord en prose, ensuite en vers.*

Le théâtre de l'Arioste ne fait pas oublier son œuvre chevaleresque, et le Roland furieux *demeure son véritable titre de gloire. Ses comédies dérivent trop directement de Plaute et de Térence ; elles n'en ont pas moins une origi-*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — UGO A. CANELLO, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVI*, Milan, 1880. — G. F. FERRAZZI, *Bibliographia ariotesca*, Bassano, 1881.

nalité indéniable, car ce sont les mœurs du XVIe *siècle qui y sont dépeintes, et cette peinture ne paraît pas flatteuse ; ce ne sont que coquins et coquines, s'exprimant en termes licencieux. Ces comédies, parfaitement immorales, eurent*



LUDOVICO ARIOSTO

en leur temps un grand succès auprès des hommes les plus cultivés et même auprès des religieux. Aujourd'hui, elles plairaient moins, semble-t-il, à cause de leur grossièreté un peu voulue et parfois pénible. Au XVIIIe *siècle, à Venise, les spectateurs ne laissèrent point achever une représentation de la* Scolastica, *bien qu'elle fût jouée par les acteurs favoris du public, comme Lelio et Flaminia. D'autre part, le style*

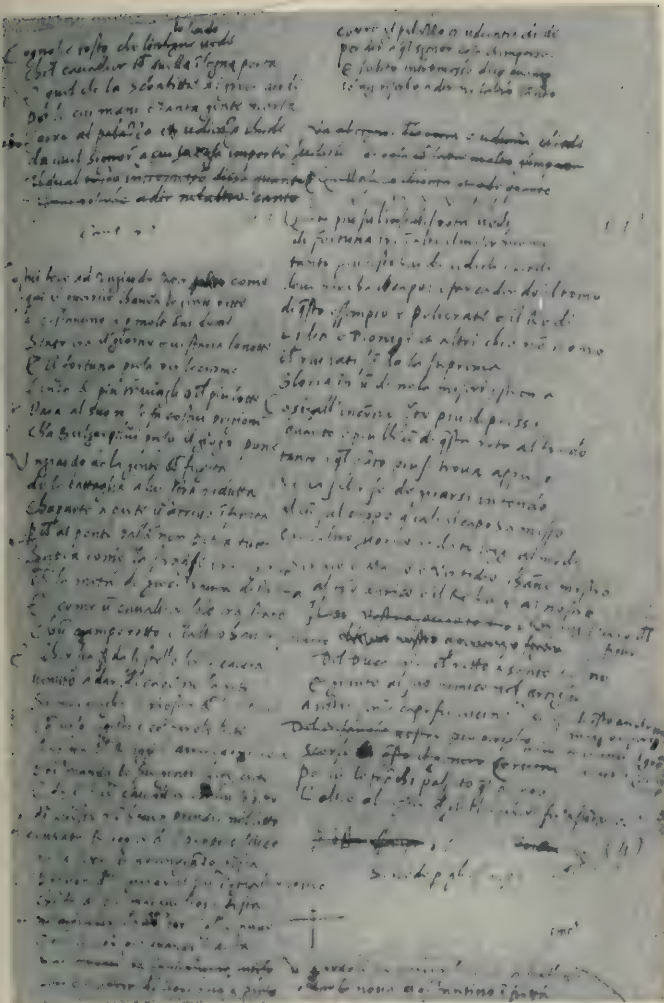
des pièces de l'Arioste paraît lourd, les intrigues sont invraisemblables, les mœurs dévergondées, le langage cynique, et la plupart des allusions qui transportaient d'aise le duc Alphonse d'Este ou le pape Léon X sont aujourd'hui incompréhensibles. Le Roland furieux *jouit d'une jeunesse toujours nouvelle, tandis que les comédies sont aujourd'hui oubliées. L'Arioste mourut à Ferrare le* 25 *décembre* 1533.

LA CAISSE

La Cassaria *ou* la Caisse *est la première comédie de l'Arioste. Il l'écrivit d'abord en prose et la mit plus tard en vers. Le fils d'un avare sait que son père a une caisse pleine d'or et s'en empare à force de ruses. Le jeune homme achète alors d'un ruffian une jeune esclave dont il était amoureux. Cette pièce plut extrêmement au duc de Ferrare. Voici le monologue d'un valet sur les raffinements de la toilette des dames du temps.*

LES COQUETTES

Elles n'en ont jamais fini. Elles ont trois cents épingles à se mettre autour de la tête, dont chacune est changée trois cents fois de place. Chacun de leurs cheveux, elles le tournent de cent manières et ne s'en tiennent pas là. Ensuite, c'est le tour des fards. C'est ici que tu es nécessaire, ô patience ! Voici le blanc, puis le rouge qu'elles mettent, enlèvent, arrangent et puis effacent ; tout est à recommencer... Et les milliers de fois qu'il faut regarder au miroir ! Et quel travail pour épiler les sourcils ! Et quelle industrie pour soutenir la taille ! Et tout ce qu'elles font à leurs ongles, avec le canif, avec les ciseaux, avec les savons liquides et les citrons ! Une heure pour les laver, une autre pour les parfumer, pour les frictionner afin de les amollir. Quels soins pour brosser et frotter leurs dents de toutes sortes de poudres ! Je ne saurais compter les boîtes, les ampoules, les pots et les objets de toilette qui se mettent en œuvre !... Pourquoi les blâmer ? elles suivent leur désir qui est de paraître belles... Et que dirons-nous de nos jeunes gens qui devraient se faire connaître et honorer par leurs talents ! ils passent le temps de les acquérir à se parer, à se mettre du blanc et du rouge. Ils imitent



AUTOGRAPHE DE L'ARIOSTE

les femmes en tout : ils ont des miroirs, des peignes, des pinces épilatoires, des étuis à instruments variés, des pots, des ampoules, des boîtes. Ils savent bien composer, non des vers héroïques et élégants, mais le musc, l'ambre et la civette. Ils portent aussi des paniers pour élargir leurs flancs, et garnissent leur pourpoint pour enfler leur poitrine. Le carton et le feutre augmentent la largeur de leurs épaules. Et ceux qui ont des jambes de grues se font de fausses cuisses et de faux mollets.

LE RUFFIAN

LUCRANO. — Tu montres ne pas avoir une grande pratique de l'existence, car tu m'as appelé par un nom qui n'a jamais été appliqué ni à moi, ni à mon père, ni à personne de mon sang.

TRAPPOLA. — Pardonne-moi, je ne t'avais pas bien regardé. Je ferai en sorte de réparer ma méprise. Dis-moi, triste sire, de basse extraction... mais, par Dieu, tu es peut-être celui que je cherche, son frère ou son cousin ou au moins de sa parenté.

LUCRANO. — C'est possible. Qui cherches-tu ?

TRAPPOLA. — Un parjure, un assassin.

LUCRANO. — Doucement, tu es en voie de le rencontrer... Quel est son nom ?

TRAPPOLA. — Son nom... c'est... je l'avais sur la langue à l'instant... je ne sais ce que j'en ai fait.

LUCRANO. — Tu l'as avalé ou craché.

TRAPPOLA. — Je l'ai peut-être craché, mais pas avalé ; c'est un mets si fétide que je n'aurais pu me l'envoyer dans l'estomac sans le vomir aussitôt.

LUCRANO. — Ramasse-le donc dans la poussière.

TRAPPOLA. — Je vais si bien te le décrire qu'il sera inutile que je cherche son nom : c'est un blasphémateur et un menteur...

LUCRANO. — Ce sont là qualités inhérentes à ma profession.

TRAPPOLA. — Voleur, faux-monnayeur, coupe-bourses, ruffian...

LUCRANO. — C'est le principal de mon art.

TRAPPOLA. — Délateur, médisant, semeur de scandales et de zizanie.

Lucrano. — Si nous étions à la cour de Rome, on pourrait hésiter à nommer celui que tu cherches, mais à Metellino, on ne peut en chercher d'autre que moi. Et si tu veux te souvenir de mon nom, je m'appelle Lucrano.

Trappola. — Lucrano, oui... oui... Lucrano, avec le mal an...

Lucrano. — Que Dieu te donne! je suis celui que tu cherches.

MACHIAVEL (1469-1527) (1

L'auteur du Prince *naquit à Florence, le 3 mai 1469, et y mourut le 22 juin 1527. Il déploya durant sa vie une grande activité au service de sa ville natale. D'abord ennemi des Médicis qui l'emprisonnèrent et le firent mettre à la torture, il finit par se rapprocher d'eux. La République ayant été proclamée à Florence, Machiavel, suspect au nouveau gouvernement par ses relations avec la famille proscrite, fut écarté du pouvoir.*

Il a composé la meilleure comédie de son siècle : la Mandragore *dont le sujet, et c'est chose rare à l'époque, paraît inventé et non pas emprunté à l'antiquité. Son autre comédie,* la Clizia, *n'a ni l'originalité, ni la vigueur, ni la hardiesse, ni la vivacité scénique de* la Mandragore.

LA MANDRAGORE

Le sujet de la Mandragore *est connu en France par le conte de La Fontaine.*

Le fabuliste a peu ajouté à l'invention de Machiavel. On retrouve chez l'auteur français : la sottise du pédant messer Nicia, qui se croit très savant et très subtil ; la facilité avec laquelle, voulant être père, il croit qu'une médecine à la mandragore rendra son épouse féconde, et l'habileté avec laquelle l'intrigant Ligurio berne le crédule mari et favorise les amours de Callimaco, qui est épris de la belle et sage Lucrezia. Elle se débat contre les insistances de tous, y com-

(1) Bibliographie. — Pasquale Vilari, *Macchiavelli e i suoi tempi*, Florence, 1877-83, 3 vol. — *La Mandragore*, comédie de Machiavel, trad. Alcide Bonneau, Paris, 1887. — *Machiavel*, choix et notices biographique et bibliographique, par Ch. Simond (Louis-Michaud, éd.).

pris celles de son mari et de sa mère ; finalement, ses scrupules sont levés par son confesseur, Fra Timoteo.

Tandis qu'il n'est chez La Fontaine qu'un personnage secondaire, Fra Timoteo joue dans la comédie un rôle très important, bien qu'il n'en soit pas question avant le troisième acte.

Machiavel écrivit la Mandragore *vers* 1513, *à l'époque la plus douloureuse de sa vie, celle où, dépouillé de ses emplois, confiné dans l'exil à San-Casciano, et n'ayant pour toute société que des bûcherons, des chaufourniers, et l'aubergiste du village, réduit à une inaction qui lui pesait, il se réfugiait dans l'étude « pour empêcher, disait-il, son cerveau de moisir »...*

Jouée d'abord à Florence par des jeunes gens, la pièce fit tant de bruit que Léon X voulut la voir à Rome ; il la vit une seconde fois à Florence même, lorsqu'il y vint en 1515. *Depuis, elle n'a cessé d'être regardée comme une des œuvres les plus parfaites du théâtre italien. Voltaire, avec quelque exagération, disait qu' « à elle seule elle vaut tout Aristophane ».*

Voici un acte entier de la Mandragore.

ACTE III. — SCÈNE I

Sostrata, Messer Nicia, Ligurio.

Sostrata. — J'ai toujours ouï dire qu'il est du devoir d'un sage de prendre, entre divers mauvais partis, le moins mauvais. Si vous ne voyez pas d'autre moyen d'avoir des enfants, prenez celui-là, pourvu qu'il ne vous charge pas la conscience.

Nicia. — Cela n'est pas douteux.

Ligurio. — Vous irez trouver votre fille ; messer et moi nous irons trouver Fra Timoteo, son confesseur, et nous lui conterons la chose, pour que vous n'ayez pas à lui parler. Vous verrez ce qu'il vous en dira.

Sostrata. — C'est entendu. Votre chemin est de ce côté. Je vais voir Lucrezia et, de toute façon, je l'amènerai parler au moine.

SCÈNE II

Messer Nicia, Ligurio.

Nicia. — Tu t'étonnes, Ligurio. Faut-il vraiment tant

d'histoires pour faire consentir ma femme ? mais si tu savais tout, tu ne t'émerveillerais pas.

LIGURIO. — Je pense que c'est parce que toutes les femmes sont méfiantes.

NICIA. — Non point. Ma femme était la plus douce personne du monde et la plus traitable ; mais une de ses voisines lui ayant dit que si elle faisait vœu d'assister quarante matins à la première messe des Servites, elle engrosserait, elle fit le vœu, et alla à la messe une vingtaine de matins. Or, sache qu'un de ces maudits moines se mit à rôder autour d'elle, de sorte qu'elle ne voulut plus y retourner. Il est déplorable que ceux qui devraient donner de bons exemples en usent de la sorte. Ne dis-je pas vrai?

LIGURIO. — Comment, diable! si c'est vrai?

NICIA. — Depuis ce temps-là, elle dresse l'oreille comme un lièvre, et dès qu'on lui insinue la moindre des choses, elle fait mille difficultés.

LIGURIO. — Je ne m'étonne plus; mais son vœu, comment l'a-t-elle accompli?

NICIA. — Elle s'en est fait relever.

LIGURIO. — Bien ! Mais, dites-moi, avez-vous vingt-cinq ducats? Dans ces sortes d'affaires, il faut dépenser, se rendre le moine favorable et lui laisser espérer une plus grosse somme.

NICIA. — Prenez, cela ne me gêne nullement, j'économiserai sur autre chose.

LIGURIO. — Ces moines sont fins, astucieux, et l'on comprend facilement pourquoi : ils savent nos péchés et les leurs. Qui n'est pas rusé avec eux, pourrait se duper lui-même et ne pas savoir les mener à son but. Et je ne voudrais pas qu'en parlant vous gâtiez toute l'affaire ; un homme comme vous, plongé toute la journée dans l'étude, s'entend en fait de livres, mais ne sait pas raisonner les choses de ce monde. (*A part.*) Notre homme est bête au point que je crains qu'il ne gâte tout.

NICIA. — Dis-moi ce que tu veux que je fasse.

LIGURIO. — Je veux que vous me laissiez parler et que vous gardiez le silence, tant que je ne vous ferai pas signe.

NICIA. — Je veux bien ; quel signe me feras-tu?

LIGURIO. — Je clignerai un œil, je me mordrai la

lèvre... Est-ce entendu?... Combien y a-t-il que vous n'avez parlé à ce moine?

NICIA. — Il y a plus de dix ans.

LIGURIO. — Tant mieux. Je lui dirai que vous êtes devenu sourd, et vous ne répondrez pas, vous ne direz pas un seul mot, à moins que nous n'élevions la voix.

NICIA. — J'ai compris.

LIGURIO. — Ne vous tourmentez pas si je dis quoi que ce soit qui vous paraisse étranger à notre projet; tout doit tourner à notre avantage.

NICIA. — A la bonne heure.

SCÈNE III

Les mêmes, Fra Timoteo, une femme.

FRA TIMOTEO. — Si vous voulez vous confesser, je suis à votre disposition.

LA FEMME. — Non pas pour aujourd'hui, je suis attendue, et il me suffit de m'être un peu déchargée la conscience comme cela, tout debout, tout debout. Avez-vous dit ces messes de Notre-Dame?

FRA TIMOTEO. — Oui, Madonna.

LA FEMME. — Prenez donc ce florin et vous direz deux mois la messe des morts pour l'âme de mon mari. Encore que ce fût un vilain homme... Croyez-vous qu'il soit en purgatoire?

FRA TIMOTEO. — Certainement.

LA FEMME. — Je n'en suis pas bien sûre... Ah! Notre-Seigneur!

FRA TIMOTEO. — N'ayez pas de doute, la clémence de Dieu est grande : si la bonne volonté manque à l'homme, ce n'est pas le temps de se repentir qui lui manque.

LA FEMME. — Croyez-vous que le Turc vienne cette année en Italie?

FRA TIMOTEO. — Oui, si vous ne faites pas dire des prières.

LA FEMME. — Hélas! Dieu nous assiste! Outre leurs diableries, j'ai grand'peur de leur fameux pal... Mais je vois là, dans l'église, une femme qui a du chanvre à moi; je vais la trouver. Bonjour.

FRA TIMOTEO. — Allez, portez-vous bien.

SCÈNE IV

Fra Timoteo, Ligurio, Messer Nicia.

FRA TIMOTEO. — Les plus charitables personnes qui soient, ce sont les femmes, et aussi les plus ennuyeuses. Qui les repousse écarte à la fois les ennuis et le profit; qui les accueille a le profit et les ennuis tout ensemble. Il est bien vrai qu'il n'y a pas de miel sans mouches. Qu'est-ce que vous voulez, braves gens? Est-ce que je ne reconnais pas messer Nicia?

LIGURIO. — Parlez haut; il est devenu si sourd, qu'il n'entend plus rien.

FRA TIMOTEO. — Soyez le bienvenu.

LIGURIO. — Plus haut.

FRA TIMOTEO (*criant*). — Le bienvenu !

NICIA. — Et vous, le bien rencontré, mon père.

FRA TIMOTEO. — Que désirez-vous?

NICIA. — Rien que de bien.

LIGURIO. — Adressez-moi la parole, mon père, parce que si vous voulez vous faire entendre de lui, vous mettrez en rumeur toute cette place.

FRA TIMOTEO. — Que me voulez-vous?

LIGURIO. — Messer Nicia, que voici, et un autre homme de bien que vous saurez plus tard, ont à faire distribuer en aumônes quelques centaines de ducats.

NICIA. — Caquesangue !

LIGURIO (*bas, à messer Nicia*). — Mais taisez-vous donc !... il n'en aura pas beaucoup. Ne vous étonnez pas, mon père, quoi qu'il puisse dire; il n'entend goutte, mais croit parfaitement entendre, et répond tout de travers.

FRA TIMOTEO. — Poursuis donc et laisse lui dire tout ce qu'il voudra.

LIGURIO. — De ces ducats, j'en ai une partie sur moi, et ils ont décidé que ce serait vous qui les distribueriez.

FRA TIMOTEO. — Bien volontiers.

LIGURIO. — Mais il est nécessaire, avant tout, que vous nous assistiez dans une extraordinaire aventure arrivée à messer ; seul vous pouvez nous assister, et il y va de tout l'honneur de sa maison.

FRA TIMOTEO. — Qu'est-ce donc ?

LIGURIO. — Je ne sais si vous connaissez Camillo Calfucci, le neveu de messer.

FRA TIMOTEO. — Oui, je le connais.

LIGURIO. — Il s'en est allé pour certaines affaires en France, il y a un an, et, n'ayant pas de femme (la sienne était morte), il laissa une fille, bonne à marier, en garde dans un monastère dont il n'est pas à propos que je vous dise le nom.

FRA TIMOTEO. — Il s'en est suivi que, soit négligence des religieuses, soit légèreté chez la jeune fille, elle se trouve grosse de quatre mois, de sorte que si l'on n'y remédie prudemment, le docteur, les nonnes, la jeune fille, Camillo et toute la famille des Calfucci sont déshonorés. Le docteur craint si fort cette honte, qu'il a fait vœu, si elle reste cachée, de donner trois cents ducats pour l'amour de Dieu.

NICIA. — Que de bavardage !

LIGURIO. — Taisez-vous ! Il les donnera par vos soins, et vous seul, avec l'Abbesse, pouvez remédier à l'affaire.

FRA TIMOTEO. — Comment ?

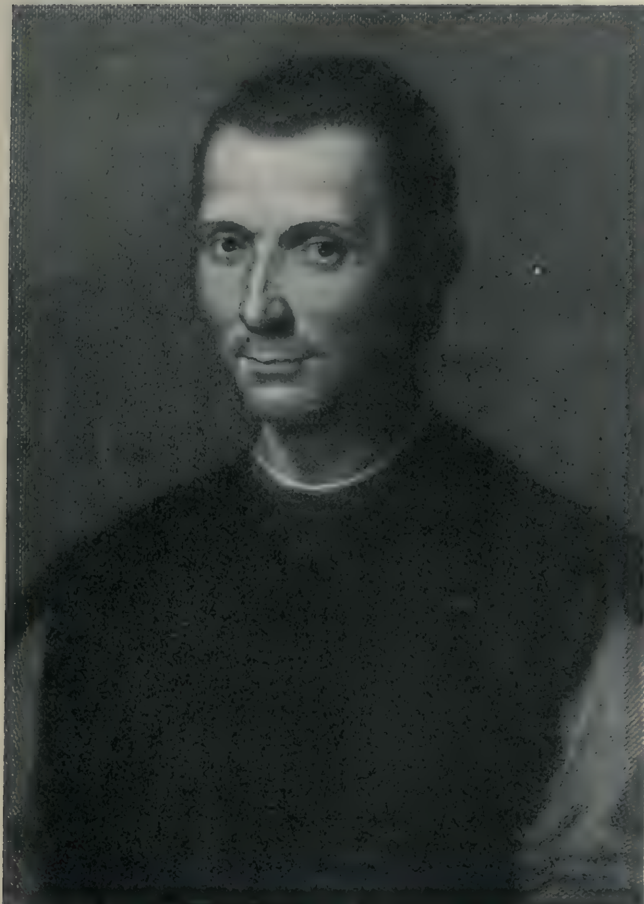
LIGURIO. — Persuadez à l'Abbesse de donner à la jeune fille une potion qui arrangera tout.

FRA TIMOTEO. — C'est une chose qui mérite réflexion.

LIGURIO. — Considérez, à faire la chose, que de biens il en résulte. Vous sauvegardez l'honneur du monastère, de la jeune fille, des parents ; vous rendez au père sa fille ; vous comblez de joie messer, que voici, et tous ses parents ; vous faites, avec ces trois cents ducats, autant d'aumônes que vous pouvez en faire. D'un autre côté, vous ne faites tort qu'à un informe morceau de chair qui n'est pas encore né et ne sent encore rien, qui peut être détruit de mille manières. Quant à moi, je crois que ce qui arrange les affaires de bien des personnes ne peut jamais être qu'un bien.

FRA TIMOTEO. — Remettons-nous-en donc à la volonté divine et qu'il soit fait ainsi que vous voulez... Nommez-moi le monastère, donnez-moi la médecine, et, s'il vous plaît, l'argent en question, pour que je puisse commencer à faire quelques bonnes œuvres.

LIGURIO. — Je le vois maintenant, vous êtes bien le religieux que je croyais. Prenez cet acompte sur l'argent.



MACHIAVEL

Le monastère, c'est.... Mais attendez ; voici dans l'église une femme qui me fait signe, je reviens tout de suite. Ne vous éloignez pas de messer Nicia ; je vais dire deux mots à cette femme.

SCÈNE V

Fra Timoteo, Messer Nicia.

FRA TIMOTEO. — Cette jeune fille, quel âge a-t-elle?

NICIA. — Je tombe de mon haut.

FRA TIMOTEO. — Je vous le demande, quel âge a-t-elle, la jeune fille?

NICIA. — Eh ! que le diable l'emporte.

FRA TIMOTEO. — Pourquoi?

NICIA. — Pour qu'il la garde.

FRA TIMOTEO (*à part*). — Où suis-je? J'ai affaire à un écervelé et à un sourd. L'un s'en va, l'autre n'entend rien. Mais s'ils ne valent pas un jeton, à moi seul je ferai mieux qu'eux. Voici Ligurio qui revient par ici.

SCÈNE VI

Ligurio, Fra Timoteo, Messer Nicia.

LIGURIO. — Soyez muet, docteur.... Mon père, j'apporte une grande nouvelle.

FRA TIMOTEO. — Quelle nouvelle?

LIGURIO. — Cette femme à qui je viens de parler m'a dit que la jeune fille s'était passée de nous et que tout allait bien.

FRA TIMOTEO. — Bon ! Les aumônes vont s'en aller en fumée.

LIGURIO. — Que dites-vous?

FRA TIMOTEO. — Je dis que c'est une raison de plus pour que vous fassiez l'aumône.

LIGURIO, — L'aumône se fera, quand vous voudrez ; mais il faut que vous fassiez quelque autre chose, au bénéfice du docteur.

FRA TIMOTEO. — Faire quoi?

LIGURIO. — Quelque chose de peu important, de moins scandaleux, de plus agréable pour nous, et de plus profitable pour vous.

FRA TIMOTEO. — Qu'est-ce? Je suis en de tels termes avec vous et il me semble être si bien de vos amis, qu'il n'est rien que je ne fasse.

LIGURIO. — Je vous dirai cela dans l'église, entre vous et moi ; le docteur voudra bien nous attendre ici. Nous revenons à l'instant.

NICIA. — Comme dit le crapaud à la herse (1).

FRA TIMOTEO. — Allons-y.

SCÈNE VII

MESSER NICIA (*seul*). — Fait-il jour, ou nuit? Suis-je éveillé, ou rêvé-je? Suis-je ivre, moi qui n'ai pas encore bu d'aujourd'hui, pour entrer dans toutes ces balivernes? Nous convenons de dire au moine une chose, et il lui en dit une autre : puis il veut que je fasse le sourd. Il aurait fallu que je me misse de la poix dans les oreilles, comme le Danois (2), pour ne pas entendre toutes les stupidités qui se sont dites ; et Dieu sait à quel propos! Je me trouve vingt-cinq ducats de moins, et de mon affaire, il n'en a pas encore été question ! Ils m'ont planté là, comme un polichinelle au bout d'un bâton. Mais les voici qui reviennent : malheur à eux, s'ils n'ont pas parlé de mon affaire.

SCÈNE VIII

Fra Timoteo, Ligurio, Messer Nicia.

FRA TIMOTEO. — Que les femmes viennent me trouver ; je sais ce que j'aurai à faire, et si mon autorité a quelque poids, nous conclurons le mariage ce soir même.

LIGURIO. — Messer Nicia, Fra Timoteo est disposé à tout faire. Il faut faire venir les femmes.

NICIA. — Tu me réconfortes des pieds à la tête. Sera-ce un garçon?

LIGURIO. — Un garçon.

NICIA. — J'en pleure de joie.

---

(1) C'est-à-dire : Puisses-tu ne pas revenir.

(2) C'est le mari d'un conte de Boccace. Ce personnage se bouche les oreilles avec de la poix pour ne pas entendre les mauvaises raisons de sa femme.

Fra Timoteo. — Entrez dans l'église ; j'y attendrai les femmes. Mettez-vous dans le bas-côté, pour qu'elles ne vous voient pas; sitôt parties, je vous dirai ce qu'elles auront résolu.

SCÈNE IX

Fra Timoteo (*seul*). — Je ne sais qui attrape l'autre. Ce coquin de Ligurio s'en est venu me tâter avec son premier conte, de sorte que si je n'avais pas consenti, il ne me soufflait mot de son affaire et restait maître de ne pas me dire la vérité. Quant à l'histoire inventée, ils ne s'en souciaient point. J'ai été dupe, c'est clair. Messer Nicia et Callimaco sont riches ; je puis tirer un bon parti de l'un et de l'autre, mais il faudra garder le secret ; d'ailleurs il y va autant de leur intérêt que du mien. Arrive que pourra, ma foi, je ne m'en repens pas. A la vérité, je crains quelque difficulté, car madonna Lucrezia est sage et fine; mais je me montrerai plus fin qu'elle ; les femmes n'ont pas beaucoup de cervelle, et quand on en trouve une qui sait dire deux mots, elle se croit très forte, parce que dans le royaume des aveugles les borgnes sont rois.

La voici avec sa mère, une bonne bête qui me sera d'un grand secours pour en faire ce que je veux.

SCÈNE X

Sostrata, Lucrezia.

Sostrata. — Je pense que tu le crois, ma fille ! J'estime ton honneur autant que personne qui soit au monde, et je ne consentirais à rien qui ne soit honnête. Je t'ai dit, je te redis que, si Fra Timoteo affirme qu'il n'y a rien à cela qui charge ta conscience, tu dois le faire sans y réfléchir.

Lucrezia. — J'ai toujours eu l'idée que l'envie de Messer Nicia d'avoir des enfants nous ferait faire quelque sottise ; aussi, toutes les fois qu'il m'a parlé de quelque chose, suis-je restée en défiance et en suspens, surtout depuis qu'il m'arriva ce que vous savez, pour être allée aux Servites. Mais de tout ce qu'on a essayé, cela

me paraît le plus extraordinaire : avoir à soumettre mon corps à un pareil déshonneur et être cause qu'un homme mourra pour m'avoir souillée ! Je ne croirai jamais, fussé-je restée seule au monde et la race humaine dût-elle revivre par moi, que semblable expédient me fût permis.

SOSTRATA. — Je ne te saurais dire tant d'affaires que cela, ma fille. Tu parleras au moine, tu verras ce qu'il te dira, et tu feras ce qu'il te conseillera et ce que nous te conseillerons, nous tous, qui te voulons du bien.

LUCREZIA. — La peur m'a mise tout en nage.

SCÈNE XI

Fra Timoteo, Lucrezia, Sostrata.

FRA TIMOTEO. — Soyez les bienvenues. Je sais ce que vous voulez savoir de moi; messer Nicia m'en a parlé. Véritablement, je suis resté plus de deux heures sur mes livres, à étudier le cas, et après un profond examen, j'ai trouvé maintes choses qui, en particulier et en général, plaident pour nous.

LUCREZIA. — Parlez-vous pour tout de bon, ou vous moquez-vous?

FRA TIMOTEO. — Ah! madonna Lucrezia! Sont-ce là choses dont il faille se moquer? Me connaissez-vous d'aujourd'hui?

LUCREZIA. — Non, mon père, mais cela me semble la chose la plus extraordinaire qui soit.

FRA TIMOTEO. — Madonna, je vous comprends ; mais je ne veux pas que vous parliez désormais de la sorte. Il est maintes choses qui, de loin, paraissent terribles, insupportables, extraordinaires, et qui, si vous vous approchez, deviennent faciles, supportables, usuelles. Aussi dit-on que la crainte est pire que le mal. Notre affaire est de celles-là.

LUCREZIA. — Dieu le veuille.

FRA TIMOTEO. — Je reviens à ce que je disais d'abord. Vous avez, quant à ce qui est de la conscience, à faire cas de cette généralité : qu'en présence d'un bien certain et d'un mal incertain, on ne doit pas se priver du bien par crainte du mal. Dans le cas, il est un bien certain, à savoir, que vous engrosserez et que vous acquerrez

une âme au Seigneur Dieu. Le mal incertain, c'est que l'homme qui partagera votre couche, après la médecine prise, meure ; mais il s'en trouve qui ne meurent pas. Toutefois, la chose étant douteuse, il vaut mieux que messer Nicia ne coure pas ce péril. Maintenant que l'acte en lui-même soit un péché, c'est une erreur, par la raison que c'est la volonté seule qui pèche, et non le corps; le véritable péché, c'est de déplaire à son époux, et ce faisant vous lui complairez; le péché, c'est de prendre du plaisir, et vous en avez du déplaisir. En outre, ce qu'il faut regarder en toute chose, c'est la fin; or la fin, dans notre cas, est d'occuper un siège dans le Paradis, de satisfaire votre mari. La Bible dit que les filles de Loth, croyant être restées seules au monde, eurent commerce avec leur père, et comme leur intention était bonne, elles ne péchèrent point.

LUCREZIA. — Quelle chose me conseillez-vous!

SOSTRATA. — Laisse-toi persuader, ma fille. Ne vois-tu pas qu'une femme qui n'a point d'enfants n'a point de famille? Mort le mari, elle reste comme une bête, abandonnée de tous.

FRA TIMOTEO. — Je vous jure, Madonna, par ce cœur sacré, que vous devez obéir à votre mari en n'y mettant pas plus de scrupule que de manger de la viande le mercredi, péché qui s'en va avec de l'eau bénite.

LUCREZIA. — A quoi me poussez-vous, mon père !

FRA TIMOTEO. — A une détermination qui vous fera prier Dieu toute votre vie pour moi, et dont vous serez plus contente encore l'année prochaine qu'aujourd'hui.

SOSTRATA. — Elle fera ce que vous voudrez. Je veux la mettre moi-même ce soir au lit. De quoi as-tu peur, petite sotte? Il y a cinquante femmes dans cette ville qui en lèveraient les mains au ciel.

LUCREZIA. — Je veux bien, mais je ne crois pas être en vie demain matin.

FRA TIMOTEO. — Ne crains rien, ma fille ; je prierai Dieu pour toi; je dirai l'oraison de l'ange Raphaël, pour qu'il soit avec toi. Allez, et que Dieu vous accompagne ! Préparez-vous à ce mystère, car voici la nuit qui vient.

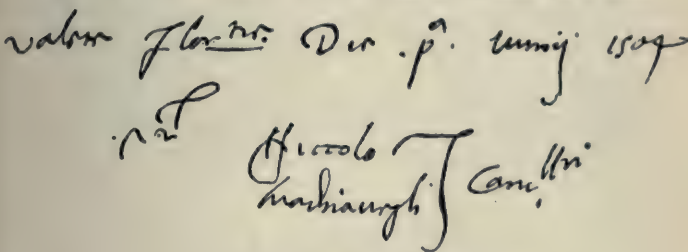
SOSTRATA. — Demeurez en paix, mon père.

LUCREZIA. — Dieu m'assiste, et aussi Notre-Dame, pour qu'il ne m'arrive pas de mal !

SCÈNE XII

Fra Timoteo, Ligurio, Messer Nicia.

FRA TIMOTEO. — Eh ! Ligurio, venez par ici.
LIGURIO. — Comment cela va-t-il ?
FRA TIMOTEO. — Bien ; elles sont rentrées à la mai-



AUTOGRAPHE DE MACHIAVEL

son préparer tout ce qu'il faut, et il n'y aura pas de difficulté. La mère ira avec elle, elle veut la mettre au lit.

NICIA. — Est-ce bien vrai ce que vous dites?

FRA TIMOTEO. — Hé ! vous voilà guéri de votre surdité?

LIGURIO. — Oui, par la grâce de saint Clément.

FRA TIMOTEO. — C'est le cas de lui dédier un *ex voto*, pour que la chose fasse un peu de tapage et que j'y gagne autant que vous.

NICIA. — Nous en voilà venus aux *et cætera*. Ma femme ne refusera donc pas de se soumettre à ce que je veux.

FRA TIMOTEO. — Non, vous dis-je.

NICIA. — Je suis l'homme le plus heureux du monde.

FRA TIMOTEO. — Je le crois. Vous aurez un joli petit garçon à choyer, et que qui n'en a point s'en passe.

LIGURIO. — Allez, mon père, à vos oraisons ; si nous avons encore besoin de vous, nous saurons vous retrouver. Vous, Messer, rendez-vous près de votre femme, pour qu'elle reste ferme dans sa résolution ; pour moi, j'irai trouver maître Callimaco, afin qu'il vous envoie la médecine, et, à une heure, tâchez que je vous revoie : nous règlerons ce qui doit se faire à quatre heures.

NICIA. — C'est entendu, au revoir.
FRA TIMOTEO. — Bonne santé.

CHŒUR.

Si agréable est une intrigue
Conduite aux fins ardemment désirées,
Qu'elle cause l'oubli de nos peines,
Et rend douce toute amertume.
O remède précieux et rare,
Tu fais prendre le droit chemin aux âmes errantes ;
Par ta souveraine vertu
A rendre heureux, tu enrichis l'amour ;
Rien que grâce à tes bons conseils, tu triomphes
Des pierres, des poisons, des incantations.

ANDREA CALMO (1510-1571)

Andrea Calmo est un des plus habiles écrivains en dialecte vénitien. Ses comédies sont pleines de verve. Elles ont tout à la fois le tour de la pastorale, de la comédie improvisée, de la comédie érudite. Les plus célèbres sont la Saltuzza, las Spagnolas, il Travaglio. *Aucune n'a encore été traduite en français.*

Calmo était né vers 1510 *à Venise, où il mourut en* 1571.

LA SALTUZZA

La Saltuzza, *c'est-à-dire la comédie de Saltuzza, met en scène des parasites, des valets fripons, des amoureux transis, dont la friponnerie ou la sottise tranchent avec la simplicité et le gros bon sens du paysan Saltuzza.*

LE PARASITE

LECARDO, *parasite.* — Que maudit soit celui qui pense au mal et non au bien commun qui consiste à jouir le mieux possible du peu de temps que nous octroie la nature. Honnêtes compagnons, écoutez Lecardo et faites selon ses préceptes. C'est assez de deux chemises, d'une paire de chausses, d'un béret et d'une paire de sandales... Il faut ouïr les oiseaux à l'aurore, puis s'enquérir du lieu où auront

lieu des banquets et aller porter des messages aux courtisanes. Il faut rendre volontiers des services, louer les bienfaiteurs, ne pas refuser une politesse, un dîner ou un souper... Je suis à la porte où j'allais et je ne la voyais pas. Tic, toc, tac.

CARINA, *nourrice* (*à la fenêtre*). — Que tes bras soient rompus, gros porc !

LECARDO. — Et à toi l'échine ! Ouvre, Carina !

CARINA. — Que veux-tu, âne bâtonné ?

LECARDO. — Bête que tu es !

CARINA. — Coquin !

LECARDO. — Veux-tu bien ne pas me dire de méchancetés, vilain animal, et ouvre !

CARINA. — Le patron n'est pas à la maison.

LECARDO. — Où est-il allé ?

CARINA. — Je n'en sais rien.

LECARDO. — Parle doucement, belle bouche.

CARINA. — Va au Palais, tu le trouveras.

LECARDO. — Je voulais t'aider dans ton service, et tu me chasses.

CARINA. — Écarte-toi, j'ai autre chose en tête.

LECARDO. — Au contraire, tu n'as rien en tête.

CARINA. — De quoi n'ai-je rien ?

LECARDO. — De cervelle... puisque tu me chasses ainsi.

CARINA. — Va, va, le maître a dit que tu devais aller le retrouver au Palais.

LECARDO. — Douce Carina, tu sais que je t'aime.

CARINA. — Oh ! oh ! De bonne foi, je crois que tu es venu à temps pour m'aider à changer le vin de tonneau.

LECARDO. — Pourquoi ? Deviendrait-il trop fort ?

CARINA. — Non, mais la couleur en devient un peu obscure.

LECARDO. — Quand je disais au patron qu'il fallait boire ce vin, il tournait la tête. Dis, ma belle Carina galante, ne veux-tu pas que nous fassions collation ?

CARINA. — Je n'ai pas d'appétit.

LECARDO. — Vous autres servantes, nourrices, serviteurs, voulez toujours en faire plus que ne l'ordonne le maître.

CARINA. — Allons, entrons, je veux te traiter royalement.

Lecardo. — Si je n'avais pas de langue, quel malheur !.. J'ai tout de même fini par l'adoucir, la panthère !

LE RUZANTE (1502-1542)

*Angelo Beolco dit Il Ruzante écrivit des comédies populaires en dialecte padouan. Il avait formé une troupe de jeunes gens qui allaient représenter ses pièces dans les villages. Lui-même jouait sous le nom d'*Il Ruzante (*le badin*). *Ce surnom lui resta. Ses principales comédies, dont il n'existe encore aucune traduction, sont* Moschetta, Fiorina, Vaccaria, Rhodiana, etc. *Le Ruzante est un comique de race ; bien conseillé, il aurait pu dessiner dans ses pièces de véritables caractères. Il manifeste des dons d'observation de premier ordre.*

Padouan, le Ruzante naquit en 1502 *et mourut en* 1542 *dans sa ville natale.*

RHODIANA

Rhodiana, *que le Ruzante intitule une « comédie stupéfiante et très ridicule », raconte l'histoire de Liguria, jeune femme noble de Bologne, qui s'est remariée avec un médecin nommé Théophile, lequel l'a emmenée à Rhodes. Ils ont des enfants. Le père s'en va. Tous les membres de cette famille changent de nom et finissent par se retrouver dans des situations bizarres : le fils rival de son père, etc., etc.*

Truffa fait le possédé pour tromper Cornelio et rendre service à Robert. C'est la scène huitième du deuxième acte de Rhodiana.

LE FAUX POSSÉDÉ EXORCISÉ

Robert. — Sortez, esprits diaboliques ! *Astringo vos per Bacchum et suum admirabilem oleum, per Venerem ejusque filium, per pacificum Martem, per alacrem Saturnum, per obscurum Solem, per lucidas tenebras... ut exeatis ab hoc famulo Diaboli !*

Truffa. — Gna ! Gna ! hou ! eh ! laissez-moi, eh ! eh ! ne m'ennuyez pas, poltron, scrocari, scrocari, que croyez-vous faire ?... Laissez-moi, vous dis-je, je ne peux pas sortir d'ici.

CORNELIO. — Sortez d'ici, cancres... Brigands, laissez cet homme tranquille, c'est un homme de bien...

ROBERT. — Laissez-moi faire... Sortez, puisque



LE RUZANTE

Messer Cornelio vous le commande... Dites-moi vos noms... et combien vous êtes dans ce corps.

TRUFFA. — Dis-moi d'abord ton propre nom.

ROBERT. — Encore que je sache que vous, esprits malins, prenez plaisir de nous, je te le dirai, je m'appelle Jean de Martin.

TRUFFA. — Ah ! ah ! ah ! Ha ! ha ! ha !

ROBERT. — Pourquoi ris-tu?

TRUFFA. — Je vais te le dire : tous les fous se nomment Jean et toutes les bêtes Martin, sauf l'ours, qui se nomme Chiappin, et l'âne, Rigo. Ah ! Ah ! Ah !...

ROBERT. — Tu le sauras maintenant... Ne me raconte plus de balivernes, mais dis-moi qui tu es et dans quelle partie du corps tu te trouves et je te laisserai aller où tu voudras.

TRUFFA. — Hi ! hi ! hi ! Je suis napolitain, je me tiens dans les yeux et je veux entrer dans la poitrine de ma Dame.

ROBERT. — Et toi qui viens, qui es-tu? où te trouves-tu? où veux-tu aller?

TRUFFA. — Eh ! vilain ! coquin ! je suis français... je m'en irai dans une grande futaille de vin clairet.

ROBERT. — Sors d'ici en disant ton nom et le lieu d'où tu viens.

TRUFFA. — Hou ! hou ! hou ! hou ! je suis milanais... Et si tu me chasses d'ici, je veux entrer au corps d'un Espagnol.

ROBERT. — Arrive ! Arrive ! Qui es-tu? ne me trompe pas, dis la vérité.

TRUFFA. — Oh ! oh ! oh ! oh ! Moi, Seigneur, je suis de Raguse, je me tiens dans la cervelle. Je veux aller chez le grand Turc. Questionne aussi celui qui vient derrière moi!

ROBERT. — De quelle espèce es-tu, toi?...

TRUFFA. — Brou ! Brou ! que demandez-vous, Senor? J'ai vu le jour dans le royaume de Séville et je demande à entrer dans la caboche du Pasquin de Rome.

ROBERT. — Y a-t-il encore quelqu'un là-dedans? Sortez en me donnant vos noms.

TRUFFA. — Je suis florentin, je me tiens dans la langue...

ROBERT. — Bien ! Bien ! mais dis-moi, combien êtes-vous encore là-dedans? Je veux que tu fasses sortir tous ceux qui s'y trouvent.

TRUFFA. — Ils sont en nombre infini, artistes, gentilshommes, seigneurs et soldats. Il y a encore le seigneur Marc-Antoine de la Mendula, et je me ferai un plaisir de les faire sortir tous, sauf un qui se tient dans les pieds.

ROBERT. — Il y en a tant? Allons, sortez, *principem vestrum Demogorgonem...*

TRUFFA. — Où veux-tu que j'aille? Dis-le donc !

ROBERT. — Va où tu voudras et où cela te plaira le mieux. Il suffit que tu laisses ce corps en liberté et en santé.

TRUFFA. — Va bien ! Va bien ! Suffit ! suffit ! Je m'en irai maintenant. Je suis sûr que tu trouveras bien que je me mette dans le nez de ce petit vieux...

CORNELIO. — Dans mon nez? Ah ! mon Dieu ! A l'aide, voisins ! Courez tous pour me porter secours. (*Il se sauve.*)

ROBERT. — Mon cher Truffa, le vieux est enfin parti...

LA PASTORALE

La Pastorale est un genre théâtral né au XVIe *siècle. Les gens de cour, fatigués du raffinement des mœurs, cherchèrent un repos moral dans la représentation de la vie simple des bergers. Toutefois, on mit à la scène de faux bergers polis et galants, et l'on ne se soucia nullement d'observer la vie des campagnes. La Pastorale arriva promptement à sa décadence et donna naissance à l'Opéra. Le chef-d'œuvre de la Pastorale est l'*Aminte *du Tasse. C'est un des plus beaux morceaux de la littérature théâtrale de l'Italie. Après l'*Aminte, *on ne peut guère citer que le* Berger fidèle *de Guarini.*

TORQUATO TASSO (1544-1595) (1)

Le poète de la Jérusalem délivrée *fut d'une grande activité littéraire, malgré ses voyages, sa mauvaise santé et ses tribulations. Avec son* Aminta, *il créa le théâtre pastoral. La pièce fut représentée en* 1573 *devant la cour de Ferrare.*

Né à Sorrente, le 11 *mai* 1544, *Le Tasse rendit le dernier soupir à Rome, le* 25 *avril* 1595.

L'AMINTE

L'Aminte *est écrite avec un art consommé et aisé, la forme*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — F. MONTÉGUT, *Poètes et artistes de l'Italie*, Paris, 1881. — L. RONCORONI, *Genio e pazzia di Torquato Tasso*, Turin, 1896.

*en est pure et harmonieuse. Le Tasse tire un parti musical des répétitions de mots ou de phrases. Les vers sont de sept syllabes; quelques rimes par-ci par-là viennent accentuer la mélodie. On peut dire que l'*Aminte *est écrite sans souci des règles, mais avec un sentiment suprême de la beauté.*

Le berger Amyntas aime la nymphe Silvia qui le repousse, et, lorsqu'on vient lui apprendre qu'une bête féroce a dévoré la nymphe, il se jette du haut d'un rocher. Mais ni Sylvie ni le berger ne sont morts, et ils finissent par s'épouser. La pièce a cinq actes, un prologue, un épilogue et des chœurs à la fin des actes.

LA CHASSERESSE

DAPHNÉ. — Tu veux donc, Sylvie, loin des plaisirs de Vénus, passer ainsi ta jeunesse, ne pas entendre le doux nom de mère, et ne pas voir de charmants petits enfants jouer autour de toi? Ah ! change, change d'avis, je t'en prie, folle que tu es !

SYLVIE. — Qu'une autre recherche les délices de l'amour (si toutefois il y a un délice quelconque dans l'amour) : ma vie me plaît telle qu'elle est ; mon arc et mes flèches suffisent à mes plaisirs. J'aime à poursuivre les animaux sauvages, à combattre et terrasser les bêtes féroces, et tant qu'il y aura des flèches en mon carquois et du gibier dans les bois, je ne craindrai pas de manquer de passe-temps.

DAPHNÉ. — Quels insipides passe-temps et quelle vie monotone ! Si tu y trouves du plaisir, c'est que tu n'en as pas goûté d'autre.

C'est ainsi qu'aux premiers âges du monde les hommes, encore simples, se contentaient, pour étancher leur soif et apaiser leur faim, de l'eau et des glands, qu'ils ont laissés aux animaux depuis qu'ils ont appris à faire usage du blé et du raisin.

Peut-être que, si, une seule fois, tu avais goûté la millième partie des joies d'un cœur qui aime et qui est aimé, tu dirais avec un soupir de regret : « Hélas ! il est perdu le temps qu'on passe sans aimer ! O ma jeunesse écoulée ! Que de nuits vides, que de jours solitaires, vainement dépensés, qui pouvaient recevoir un emploi d'autant plus doux qu'il est plus répété ! »

O folle que tu es, change, change donc d'avis, puisqu'il ne sert de rien de se repentir plus tard !

SYLVIE. — Quand je dirai, avec un soupir de regret, ces paroles que tu imagines et que tu embellis à plaisir, les fleuves remonteront vers leurs sources, on verra fuir le loup devant l'agneau, et le lévrier devant le lièvre ; l'ours aimera la mer, et le dauphin les Alpes.

DAPHNÉ. — Je connais cette mutinerie d'enfant. J'ai été comme toi, j'ai vécu de ta vie. Comme toi, j'avais les cheveux blonds, la bouche vermeille ; et mes joues, pleines et délicates, étaient roses et blanches. Tendre des filets et des gluaux, aiguiser des traits sur la pierre, épier les traces et les gîtes des animaux sauvages, telles étaient mes seules occupations, et je m'y livrais avec une passion dont je reconnais aujourd'hui la folie. Si je sentais s'arrêter sur moi les regards indiscrets d'un amoureux, je baissais les yeux, tandis que, rustique et sauvage, je restais pleine de dédain et de vergogne; ma grâce naturelle m'était importune et tout ce qui plaisait en moi m'était désagréable comme s'il y eût de ma faute, et comme si c'eût été pour moi un sujet de honte et un motif de mépris que d'être regardée, désirée et aimée. Mais que ne peut faire le temps? que ne peuvent les soins, les supplications et le mérite d'un amant fidèle et assidu? Je fus vaincue, je dois l'avouer, et les armes de mon vainqueur furent son humilité, son obéissance, ses larmes, ses soupirs et ses instantes prières. Dans l'ombre d'une seule nuit, je vis et j'appris ce que n'avait pu me montrer la lumière de mille jours écoulés jusque-là. Prenant alors possession de moi-même et revenant de mon aveugle simplicité, je m'écriai en soupirant : « O Cynthie ! voici ton cor, voici ton arc ; pour moi, je renonce à tes exercices et à la vie que tu mènes. »

Laisse-moi donc espérer qu'un jour ton Aminte polira ta rudesse sauvage, et saura attendrir ton cœur de fer et de rocher. N'est-il pas beau? ne t'aime-t-il pas? est-ce qu'il n'est pas aimé par d'autres que toi? est-ce qu'il te quitte parce qu'il est attiré par d'autres ou repoussé par toi? sa naissance le cède-t-elle à la tienne? Si tu es la fille de Cidippe, qui eut pour père le dieu de notre fleuve, il est, lui, le fils de Sylvain, dont le père fut Pan, le grand dieu des pasteurs. La blanche Amaryllis n'est pas moins belle que

toi (si, par hasard, tu te regardes dans le miroir de quelque fontaine). Eh bien ! Aminte reste insensible à ses coquetteries, et ne recherche que tes rebuts et tes dédains. Tâche donc (et veuillent les dieux que cette tentative soit vaine !), tâche que, lassé de tes mépris, il en vienne à trouver aimable celle à qui il plaît si fort. Qu'en penses-tu ? de quels yeux le verras-tu te quitter pour une autre, et, heureux dans les bras d'une autre, se moquer de toi en riant?

SYLVIE. — Qu'Aminte fasse de lui et de ses amours ce qu'il lui plaît, je n'en ai nul souci. Pourvu qu'il ne soit pas à moi, qu'il soit à qui il voudra ; mais il ne saurait être à moi si je ne veux pas de lui, et quand bien même il serait à moi, moi je ne serais pas à lui.

DAPHNÉ. — D'où vient ta haine?

SYLVIE. — De son amour.

DAPHNÉ. — Un père si doux peut-il avoir une fille si cruelle ! Vit-on jamais de timides brebis donner le jour à des tigres, et des cygnes faire éclore des corbeaux? Ou tu me trompes, Sylvie, ou tu te trompes toi-même.

SYLVIE. — Je hais son amour, qui hait mon honneur. Je l'aimais quand il ne voulait de moi que ce que je voulais lui donner.

DAPHNÉ. — Tu voulais ton malheur. Ce qu'il désire pour lui, il le désire pour toi.

SYLVIE. — Daphné, tais-toi, ou parle d'autre chose, si tu veux que je te réponde.

DAPHNÉ. — Voyez, voyez un peu, la mauvaise petite tête !... Allons, réponds-moi : si c'était un autre que lui qui t'aimât, accueillerais-tu son amour de cette manière?

SYLVIE. — Oui, j'accueillerais ainsi quiconque voudrait attenter à mon honneur. Ce que tu appelles un amant, moi je l'appelle un ennemi.

DAPHNÉ. — Tu crois donc que le bélier est l'ennemi de la brebis, le taureau de la génisse, le tourtereau de sa fidèle tourterelle?

Pour toi, le doux printemps est donc la saison de l'inimitié et de la colère, le printemps joyeux et souriant qui rajeunit le monde et invite à s'aimer les hommes, les femmes, les animaux? Tu ne remarques donc pas comme tout dans la nature s'anime alors d'une vie pleine de force, de joie et d'amour? Vois le ramier, avec quel doux murmure il becquète sa colombe ; écoute le rossignol qui va



Effigiem Tassi Natura ubi uidit in ære
Quantas Ars uires æmula, dixit, habet?
Ingenium ni homini per nos & uita daretur;
Inferius nostro uix foret Artis opus.

TORQUATO TASSO

de branche en branche, chantant : « Je t'aime ! je t'aime ! » Ne sais-tu pas que la vipère dépose son venin pour aller trouver le serpent? Les tigres subissent la loi de l'amour, le lion y soumet son orgueil, et toi, toi seule, plus farouche que les bêtes féroces, tu fermes ton cœur à l'amour !...

Que dis-je? Les lions, les tigres, les serpents, sont des êtres animés, mais les arbres même ressentent l'amour !

Tu peux voir avec quelle tendresse et dans quels enlacements redoublés la vigne s'unit à l'ormeau ; les pins s'aiment entre eux ; les hêtres, les ormes et les saules se cherchent et brûlent de s'unir; le chêne lui-même, si rude et si sauvage, éprouve le pouvoir de la flamme amoureuse, et, si tu avais l'inspiration et le sentiment de l'amour, tu comprendrais l'objet de ses soupirs muets.

Veux-tu donc, faute d'aimer, descendre au-dessous des plantes?

Oh ! change, change d'avis, folle que tu es!

SYLVIE. — Eh bien ! soit. Que j'entende les soupirs des plantes, et je consens à aimer !

DAPHNÉ. — Tu te moques de mes sages conseils et tu les tournes en dérision; tu prends plaisir à te fermer l'oreille et l'esprit à la voix de l'amour ; mais laisse faire, le temps viendra où tu te repentiras de ne m'avoir pas écoutée. Je te le dis d'avance : tu fuiras les fontaines où maintenant bien souvent tu te mires et peut-être tu t'admires; oui, tu fuiras les fontaines par la seule crainte de t'y voir laide et ridée. Oui, cela t'arrivera, et, bien que ce soit un grand malheur de vieillir, je n'insiste pas, parce que c'est le sort commun. Mais ne te souvient-il pas de ce que, l'autre jour, le sage Elpin racontait à la belle Lycoris, Lycoris dont les yeux ont sur lui tant d'empire, et qui devrait à son tour reconnaître la puissance des chants d'Elpin, s'il y avait en amour des devoirs réciproques?

Il racontait, en présence de Battus et de Tircis, deux grands maîtres en amour, et dans l'antre de l'Aurore, sur le seuil duquel est écrit : *Loin d'ici, profanes!* il disait (et il ajoutait qu'il le tenait du grand poète qui a chanté la gloire et les amours et lui a légué sa flûte en mourant), il disait qu'au fond de l'Enfer se trouve une noire caverne d'où s'exhale incessamment une fumée infecte sortie des horribles fournaises de l'Achéron, et que là, plongées dans les ténèbres

et dans les larmes, gémissent les femmes ingrates et insensibles, subissant la punition éternelle de leur cruauté. C'est là que se prépare un séjour de douleur pour ton inhumanité, et ce ne sera que justice si l'âcreté de la fumée tire de tes yeux des larmes que la pitié n'en a jamais fait couler.

Suis, suis donc la triste voie dans laquelle tu t'obstines.

SYLVIE. — Eh bien, qu'a fait Lycoris, et qu'a-t-elle répondu à cela?

DAPHNÉ. — Tu ne prends nul souci de ce qui te regarde, et tu veux savoir ce qui touche les autres. Eh bien! ses yeux ont répondu pour elle.

SYLVIE. — Comment a-t-elle pu répondre avec ses yeux?

DAPHNÉ. — En les tournant vers Elpin avec un doux sourire qui semblait dire : « Mon cœur et moi, nous sommes à toi ; cesse donc de soupirer et de te plaindre : je ne puis te donner rien de plus. » Et, en effet, cela suffirait bien pour satisfaire un amant discret, si pour lui ces yeux étaient aussi sincères qu'ils sont beaux, et s'il avait en eux une foi entière.

SYLVIE. — Et pourquoi n'y croirait-il pas?

DAPHNÉ. — Tu ne sais donc pas ce que Tircis a écrit sur ce sujet, alors que, dans son délire amoureux, il parcourait les forêts, excitant la pitié et la risée des nymphes et des pasteurs? Et s'il se livrait à des actes de folie, il écrivait aussi les choses les plus folles ; il les gravait sur l'écorce des arbres, et avec les arbres grossissaient les vers qu'il avait écrits, entre autres ceux-ci : « Fallacieux miroirs du cœur, yeux perfides, je reconnais bien en vous vos traîtres artifices ; mais qu'y faire, si l'amour ne me permet pas de m'y soustraire? »

SYLVIE. — Moi, qui passe ici le temps à tenir de vains propos, j'oublie que c'est aujourd'hui le jour fixé pour la chasse dans le bois des chênes verts.

Attends, si tu le veux bien, qu'auparavant je demande à la source voisine d'effacer les traces de sueur et de poussière que m'a laissées la chasse d'hier, chasse heureuse à la poursuite d'un jeune daim que j'ai fini par atteindre et que j'ai tué.

DAPHNÉ. — Je t'attendrai volontiers, et moi aussi j'irai me baigner à la fontaine ; mais je veux d'abord

aller jusqu'à ma demeure, puisqu'il est encore de bonne heure, paraît-il.

Toi, tu m'attendras chez toi, et d'ici là, pense à ce qui a bien plus d'importance que la chasse et la fontaine ; et sur ce que tu ne sais pas, défie-toi de ton ignorance, et daigne croire ceux qui sont plus sages que toi.

(*Acte I, scène I.*)

LES PLAINTES D'AMINTE

AMINTE. — J'ai vu les rochers et les flots s'attendrir à mes plaintes, j'ai entendu les soupirs du feuillage se mêler à mes soupirs ; mais je n'ai jamais vu et je désespère de voir jamais naître la compassion dans le cœur de la beauté cruelle à qui je ne saurais donner le nom de femme. Elle-même ne refuse-t-elle pas ce nom en me refusant la pitié que ne m'ont pas refusée même les choses inanimées?

TIRCIS. — La brebis broute l'herbette et le loup mange la brebis ; mais le cruel Amour se repaît de larmes sans jamais s'en rassasier.

AMINTE. — Hélas ! mes larmes ne lui suffisent plus, c'est de mon sang qu'il a soif. Oui, c'est mon sang qu'il leur faut, à lui et à la cruelle ; c'est de la vue de mon sang que je veux repaître leurs yeux.

TIRCIS. — O Aminte, que dis-tu? tu plaisantes? Voyons, console-toi. Si cette cruelle te repousse, tu en trouveras bien une autre.

AMINTE. — Hélas ! comment en trouverai-je une autre, quand moi-même je ne puis me retrouver? Perdu que je suis à mes propres yeux, quelle conquête nouvelle pourrais-je tenter?

TIRCIS. — Pauvre enfant ! ne désespère point. Tu parviendras à posséder celle que tu aimes. L'âge et l'expérience apprennent bien à l'homme comment on soumet les lions et les tigres d'Hircanie.

AMINTE. — Mais le malheureux décidé à mourir ne saurait différer longtemps l'exécution de son dessein.

TIRCIS. — Ton attente ne sera pas longue ; d'un moment à un autre, la femme s'irrite et s'apaise, plus mobile que la branche au vent, que la cime des souples épis. Mais, je t'en prie, fais-moi connaître plus à fond les détails

de ton amour malheureux ; car, si déjà plus d'une fois tu m'as avoué que tu aimais, tu ne m'as pas dit quel était l'objet de ton amour. Ma fidèle amitié et le culte des Muses que nous pratiquons ensemble me rendent digne de tes confidences, et tu peux me révéler à moi ce que tu cacherais aux autres.

AMINTE. — Je suis heureux, Tircis, de te dire ce que savent les forêts, les montagnes et les ruisseaux, et ce que les hommes ne savent pas. Et d'ailleurs, si près que je suis de ma mort, il est à propos que je laisse un ami qui fasse connaître la cause de cette mort, et qui la grave sur l'écorce d'un hêtre, près du lieu où sera enseveli mon corps inanimé, pour que, passant par là, la cruelle se réjouisse de fouler aux pieds mes misérables restes, et se dise avec orgueil :

« Voilà mon triomphe ! » Elle sera heureuse de voir ainsi sa victoire annoncée aux pasteurs du pays et à ceux du dehors que le hasard y amènera. Puis... (mais c'est sans doute, hélas ! trop espérer de choses !) un jour viendra peut-être qu'émue d'une pitié tardive, elle pleurera mort celui qu'elle aura tué vivant, et dira : « Quel qu'il fût, il était à moi ! » Écoute donc.

TIRCIS. — Poursuis, je t'écoute, et peut-être à meilleure intention que tu ne penses.

AMINTE. — Étant tout petit enfant, et lorsqu'à peine je pouvais atteindre de la main les fruits pendant aux branches basses des arbustes, je devins l'intime ami de la plus jolie, de la plus aimable jeune fille qui ait jamais laissé flotter au vent sa chevelure d'or. Tu connais Sylvie, la fille de Cidippe et de Montanus, les riches possesseurs de troupeaux, Sylvie, l'honneur de nos forêts, l'idole de nos âmes ; c'est d'elle que je parle, hélas ! c'est avec elle que dans un temps j'ai vécu dans une aussi parfaite union qu'il n'en fut et n'en sera jamais entre deux tourterelles. Nos demeures se touchaient, mais nos deux cœurs se tenaient de plus près encore ; nous avions le même âge, et plus encore les mêmes pensées. Avec elle je tendais des filets aux poissons et aux oiseaux, avec elle je poursuivais à la course les cerfs et les daims, et nous mettions en commun le plaisir et le butin. Mais, pendant que je me livrais ainsi à la capture des animaux, je ne sais comment je fus pris moi-même. Peu à peu se forma dans mon

cœur, spontanément et comme l'herbe vient d'elle-même dans les champs, un sentiment inconnu qui me faisait désirer d'être constamment aux côtés de ma belle Sylvie. Je trouvais dans ses yeux une étrange douceur dont je m'enivrais, et qui laissait après elle je ne sais quoi d'amer. Je soupirais souvent, j'ignorais la cause de mes soupirs. C'est ainsi que je devins amoureux, avant de savoir ce que c'était l'amour. A la fin pourtant, je m'en aperçus. Écoute bien.

Tircis. — Je suis attentif.

Aminte. — Un jour, Sylvie et Philis étaient assises à l'ombre d'un grand hêtre, et j'étais avec elles, quand une abeille ingénieuse, qui s'en allait butinant son miel à travers les prés fleuris, vint se poser sur les joues de Philis, joues vermeilles comme la rose, et les mordit avidement à plusieurs reprises, comme si, trompée par la ressemblance, elle les eût prises pour une fleur. Philis se mit à se lamenter, ne pouvant supporter la douleur aiguë de la piqûre, mais ma belle Sylvie lui dit : « Tais-toi, tais-toi, ne te désole pas, Philis ; je vais, avec des paroles magiques, t'enlever la douleur de cette petite blessure. La sage Artésie m'a enseigné ce secret et a reçu pour récompense mon cornet d'ivoire enrichi d'or. » En parlant ainsi, elle appliqua les lèvres de sa belle bouche sur la joue mordue et murmura suavement je ne sais quels vers. O merveilleux effet ! Philis sentit aussitôt cesser la douleur. Fut-ce par la vertu des paroles magiques, ou plutôt, comme je le crois, par la vertu de cette bouche qui guérit tout ce qu'elle touche?... Moi, qui jusque-là m'étais contenté du tendre éclat de ses beaux yeux et de ses douces paroles, plus douces que le murmure du ruisseau dont le cours est interrompu par de petits cailloux, ou que le frémissement de la brise dans le feuillage, je ressentis alors dans mon cœur un nouveau désir, celui d'approcher ma bouche de la sienne, et, devenu, je ne sais comment, plus avisé et plus hardi que de coutume (voyez comme l'amour aiguise l'esprit !), j'eus l'idée d'un innocent artifice au moyen duquel je pourrais arriver à mon but : c'était de feindre qu'une abeille m'eût piqué la lèvre inférieure ; et je me mis à me plaindre de telle sorte, que l'air de mon visage, à défaut de ma langue, implorait l'application du remède. Sylvie, dans sa simplicité, fut touchée de mon mal et s'offrit d'apporter du sou-

lagement à ma blessure feinte, hélas ! et rendit ainsi plus profonde et plus mortelle la blessure réelle de mon cœur. Quand ses lèvres vinrent à toucher les miennes... oh ! non, jamais abeille n'a butiné sur aucune fleur un miel plus doux que celui que je puisai sur cette bouche fraîche comme la rose, et si les ardents baisers que le désir me poussait à cueillir sur ces lèvres divines devinrent plus lents et plus réservés, ce furent la crainte et la timidité qui me retinrent. Mais, pendant que cette délicieuse sensation, mêlée d'un secret poison, pénétrait jusqu'à mon cœur, j'éprouvais un tel plaisir que je voulus le prolonger. Feignant donc de souffrir encore, je fis en sorte que plusieurs fois Sylvie répétât son traitement enchanteur. Depuis cette révélation, mes désirs et l'impatience de les satisfaire devinrent tels que, ne pouvant plus les contenir dans mon cœur, il me fallut les en laisser sortir. Et, un autre jour, comme nous étions assis en cercle, nymphes et pasteurs, nous livrant à nos jeux, et chacun de nous murmurant un secret à l'oreille de son voisin ou de sa voisine : « Sylvie, lui dis-je, je brûle d'amour pour toi, et certainement j'en mourrai si tu n'as pas pitié de moi. » A ces mots, elle baissa son beau visage, qui se couvrit d'une rougeur subite et inaccoutumée, témoignant de sa pudeur offensée.

Elle ne me répondit que par son silence, mais ce silence était plein de trouble et de menace. Elle se leva, et, depuis lors, elle n'a voulu ni me voir ni m'entendre. Déjà trois fois le moissonneur a coupé les épis, trois fois l'hiver a dépouillé les bois de leur verte chevelure, et j'ai tout tenté pour l'apaiser, tout sauf la mort. Il ne me reste donc plus qu'à mourir pour désarmer son courroux, et je mourrai volontiers, pourvu que je sois sûr qu'elle en éprouvera peine ou plaisir, ne sachant dire lequel des deux sentiments je préfère. Sa pitié sera certainement pour ma fidélité un prix plus grand, et pour ma mort une récompense plus haute ; mais je ne puis désirer rien qui trouble l'éclat si pur de ses chers yeux et qui afflige son cœur.

(*Acte I, scène II.*)

GIOVANNI BATTISTA GUARINI (1527-1612) (1)

Le Guarini naquit à Ferrare le 10 *décembre* 1737 *et mourut à Venise le* 4 *octobre* 1612.

Ce poète est avant tout fameux pour avoir osé rivaliser avec le Tasse dans le genre pastoral. On assure que son Pastor fido *fut représenté en* 1585 *aux noces de Charles-Emmanuel de Savoie et de l'infante Catherine. Lors de son impression, en* 1590, *la pièce eut un succès prodigieux, qui dépassa même, semble-t-il, celui de l'*Aminte *qu'elle était cependant loin de valoir. Le Guarini déploya surtout de l'habileté. Mais son style, à la vérité très riche, tombe dans la préciosité. Le* Pastor fido *est trop long et trop touffu. Cependant, le Guarini a fort adroitement fondu dans son églogue scénique des éléments tragiques et comiques.*

LE PASTEUR FIDÈLE

Le berger Myrtil aime Amaryllis, mais cet amour rencontre l'opposition du grand prêtre Montano qui, sur la foi d'un oracle, veut qu'Amaryllis épouse Sylvio, fils de Montano. Sylvio repousse Dorinda qui l'aime, tandis que Myrtil est poursuivi par la passion de la méchante Corisca. Le drame se dénoue heureusement, car on découvre que Myrtil est un fils jadis perdu de Montano. L'oracle sera obéi. Myrtil et Amaryllis s'épousent, Sylvio et Dorinda les imitent.

Voici la fin de cette pastorale, d'après une ancienne traduction.

LE MARIAGE DE MYRTIL ET D'AMARYLLIS

CORISQUE. — Ah ! voici Ergasto.

ERGASTO. — Ciel, terre, air et feu, réjouissez-vous ! Que le monde entier s'abandonne à la gaiété ! Que l'enfer lui-même participe à la joie ! Qu'il n'y ait plus nulle part de peines éternelles.

CORISQUE. — Il a l'air ravi.

ERGASTO. — Forêts bénies ! Autrefois vous mêliez votre

(1) BIBLIOGRAPHIE. — ROSSI, *Battista Guarini e il Pastor fido*, Turin, 1886.

triste murmure à nos plaintes. Jouissez maintenant de notre bonheur. Déliez autant de langues que vous avez de feuilles caressées par le zéphyr ! Chantez le contentement de deux amants.

CORISQUE. — Sans doute il parle de Silvio et de Dorinde.

La source de nos pleurs tarit soudainement
Le fleuve de la joie a chassé le tourment.

Il n'est plus question de la mort d'Amaryllis. J'en suis heureuse. La vie est déjà si pleine de misères. Où donc vas-tu, Ergasto ? A des noces ?

ERGASTO. — Tu dis bien. As-tu appris l'aventure fortunée de ces deux amants ? As-tu jamais entendu rien de plus étrange ?

CORISQUE. — Linco m'en a parlé et j'en ai été enchantée. Cela calme le regret que j'avais de la mort d'Amaryllis.



BATTISTA GUARINI

ERGASTO. — Amaryllis morte ! De quelle aventure crois-tu qu'il est question ?

CORISQUE. — Des amours de Silvio et de Dorinde.

ERGASTO. — Quoi, Silvio ! Quoi, Dorinde ! Ma joie est autrement grande. Je te parle d'Amaryllis et de Myrtil de leur bonheur que rien n'égale.

CORISQUE. — Amaryllis n'est donc pas morte ?

ERGASTO. — Comment morte ! Elle est vivante, contente mariée !

CORISQUE. — Tu te moques de moi.

ERGASTO. — Me moquer de toi ! Tu verras.

CORISQUE. — Elle n'a donc pas été condamnée à mourir ?

Ergasto. — Elle a été condamnée, mais graciée.

Corisque. — Tu me contes des rêves, ou je t'écoute en rêvant.

Ergasto. — Si tu te tiens ici, tu la verras tantôt toi-même quand elle sortira du temple avec son loyal Myrtil ; il y a bien une heure qu'ils sont là, et ils ont échangé leurs serments : ils vont passer ici pour se rendre à la maison de Montan, où ils vont cueillir le doux fruit de tant et de si longs espoirs. Ah! Corisque, la grande allégresse ! si tu entendais les voix ! le temple est plein d'hommes et de femmes, vieux et jeunes, prêtres et laïcs tous pêle-mêle, et tous transportés de ravissement. Chacun court voir ce couple heureux, chacun veut l'embrasser ; les uns louent la piété, les autres la constance, d'autres rendent grâces au ciel; les monts et les vallées, la plaine et les collines, tout redit le nom glorieux du loyal berger. O belle aventure d'amants ! devenir si tôt d'un pauvre berger demi-dieu, passer si tôt de la mort à la vie, et voir des obsèques si proches faire place à des noces que l'on n'espérait plus ! Corisque, tout que ce que je t'ai dit, ce n'est rien auprès du bonheur de posséder celle pour laquelle, mourant, il se rejouissait; de celle pour qui il courait si volontiers à la mort. Et tu ne te réjouis point? et tu ne ressens point pour Amaryllis cette joie que j'éprouve pour Myrtil?

Corisque. — Mais au contraire, Ergasto, regarde comme je suis joyeuse.

Ergasto. — Oh! si tu avais vu la belle Amaryllis, quand elle donna à son Myrtil sa main pour gage de sa foi, et quand Myrtil la récompensa du plus doux baiser...

LE CHŒUR DES BERGERS

Viens seconder, Hymen, d'une belle allégresse
Nos sincères désirs, et notre douce ivresse.
Et ces heureux amants, ces deux beaux demi-dieux,
Etreins-les à jamais d'un lien gracieux.

Corisque. — Hélas ! il n'est que trop vrai. Corisque tu recueilles bien maintenant le fruit de ta vanité. J'ai désiré la mort d'une pauvre innocente pour accomplir mon désir! J'ai été si cruelle! J'ai été si aveugle ! Qui m'ouvre

maintenant les yeux! Ah! misérable! Que vois-je? L'horreur de ma faute qui paraissait ne me réserver que le bonheur.

CHŒUR DES BERGERS

Viens seconder, Hymen, d'une belle allégresse
Nos sincères désirs et notre douce ivresse.
Et ces heureux amants, ces deux beaux demi-dieux,
Étreins-les à jamais d'un lien gracieux.
Vois, fidèle berger, vois après tant de pleurs,
Après tant de soucis, tant d'amères douleurs,
A quoi tu réussis. Voici dans tes bras celle
Que t'arrachaient le ciel et la terre oruelle,
Opposant à tes vœux sa chaste volonté,
Ton état misérable avec ta pauvreté,
Et l'obstacle à l'hymen, sa mort même prochaine.
Et pourtant, ô Myrtil, ta compagne est bien tienne.
Ce visage chéri, ce beau sein, ces beaux yeux,
Ces belles blanches mains, ce beau corps précieux
Pour qui tu soupirais, dont tu repais ta vue,
Sont à ta loyauté la récompense due.

MYRTIL. — Comment puis-je parler, si je ne sais même si je suis vivant? si je ne sais si je vois, ou si je sens les choses que je pense voir et sentir? C'est à ma douce Amaryllis d'en parler, car mon âme vit toute en elle, et elle enchaîne mon affection.

CHŒUR DE BERGERS

Viens seconder, Hymen, d'une belle allégresse
Nos sincères désirs, et notre douce ivresse.
Et ces heureux amants, ces deux beaux demi-dieux,
Étreins-les à jamais d'un lien gracieux.

CORISQUE. — Qu'attends-tu, Corisque? Voici le moment d'obtenir ton pardon. Que fais-tu? Crains-tu le châtiment? tu ne saurais en recevoir de plus grand que ta faute. Couple heureux et non moins chéri du ciel que de la terre, si aujourd'hui tout s'incline devant vous, laissez s'incliner aussi celle qui contre votre destin, et vous-mêmes, a mis en œuvre toute force humaine. Je ne le nie point, Ama-

ryllis, j'ai désiré celui que tu désirais, mais tu l'a conquis, parce que tu en étais digne : tu as conquis le plus loyal des bergers; et toi, Myrtil, tu as mérité la plus chaste des Nymphes: car j'ai pu apprécier votre loyauté, les vertus de l'un et de l'autre. Mais toi, Nymphe charmante, avant de faire tomber ton juste courroux sur moi, contemple le visage de ton cher époux, et tu comprendras pourquoi je l'ai aimé. Pardonne, amoureuse Amaryllis, à ma faute amoureuse : qu'Amour trouve aujourd'hui en toi le pardon de ses fautes s'il te fait éprouver l'ardeur de ses flammes.

AMARYLLIS. — Corisque, non seulement je te pardonne, mais je t'aime de tout mon cœur :

Et le fer et le feu, quand ils nous ont guéris,
Bien qu'ils aient fait mal, sont encore chéris.

Je ne veux plus savoir si tu fus amie ou ennemie, il me suffit que le destin t'ait employée pour être l'instrument de ma joie. O tromperies dont l'issue fait mon bonheur, heureuses trahisons! Corisque, s'il te plaît de te réjouir avec nous, viens prendre ta part de nos joies.

CORISQUE. — Je suis déjà assez joyeuse du pardon que tu m'as accordé.

MYRTIL. — Et moi aussi, je te pardonne tout.

CORISQUE. — Vivez heureux et contents. Adieu !

(*Acte V, scènes VIII, IX et X.*)

XVIIe SIÈCLE

L'OPÉRA ET LA COMÉDIE DE L'ART

PENDANT le XVIIe *siècle, l'Italie assista à la décadence des genres dramatiques que l'on avait cultivés au siècle précédent : tragédie, pastorale, comédie écrite.*

De la tragédie et de la pastorale naquirent l'Opéra et le Ballet lyrique. La comédie écrite céda la place à la commedia dell'Arte *ou comédie improvisée, dont les auteurs se bornent à rédiger le* scénario *de la pièce, laissant à la fantaisie des acteurs le soin d'improviser le dialogue.*

BALLET ROYAL DE L'IMPATIENCE

Le Ballet royal de l'Impatience *a été traduit de l'italien par Benserade. Il fut dansé par Louis XIV, le* 19 *février* 1661. *Il peut donner une idée des divertissements lyriques de l'Italie au* XVIIe *siècle, et en même temps de l'influence que les Italiens exercèrent en France en matière d'élégance littéraire. L'Impatience, se voyant blâmée par tout le monde, s'efforce de démontrer, au moyen du Ballet, qu'elle mérite parfois plus d'estime. Le livret italien est anonyme.*

PROLOGUE

AMOUR

La Beauté dont sans cesse on flatte l'insolence,
Qui veut régner partout, qui se croit tout permis,
Connaissant bien qu'aimer c'est devenir soumis,
N'aime qu'avec répugnance,
Mais il faut prendre patience.

LE CHŒUR

Il faut prendre patience.

AMOUR

L'or, ce métal précieux,
N'est jamais si charmant, et si brillant aux yeux.
Qu'après qu'il a longtemps souffert la violence

Et des marteaux et des feux.
Il faut prendre patience.

LE CHŒUR

Il faut prendre patience.
Mais après qu'exercés par tant et tant d'ennuis,
En cette école enfin nous sommes tous instruits,
Ne nous devrais-tu pas donner notre licence?

AMOUR

Il faut prendre patience.
Car quoi que sache un Amant,
Il peut faire incessamment
Profit en cette science.

TOUS ENSEMBLE

Il faut prendre patience.

L'AMANT RICHE

Dois-je donc comme un autre étudier toujours,
Et l'or que je possède avec tant d'abondance
Ne peut-il m'exempter de faire un si long cours
En l'école de patience?

L'AMANT DU GRAND MÉRITE

Qui le croirait? Que moi qui pourrais étaler
Un mérite si rare et si digne d'envie,
Je dusse dans les maux d'une ennuyeuse vie,
Me taire sans jamais me pouvoir consoler!
Admirez de l'Amour le bizarre caprice,
Qui veut, pour faire voir où va son injustice,
Qu'on sache où ma constance est capable d'aller.

L'AMANT DÉCRÉPIT

Qu'un homme à qui les ans dont il est consumé
Laissent si peu de vie et si peu d'espérance
Doive attendre à loisir et sans être alarmé
Une tardive récompense,
C'est à qui nous l'enseigne une étrange ignorance.



L'AMOUR DEMANDE LA JALOUSIE A PLUTON (*Scène d'Opéra italien au* XVII[e] s., d'après une gouache).

L'AMANT COLÈRE

Je maudis de bon cœur la cruelle doctrine
Qui prétend réprimer mon juste emportement,
Et consens que l'on m'assassine
Plutôt que je pratique un tel enseignement.
Qu'en l'art de bien aimer dont il est en pratique
Amour ne soit savant, on n'en doit pas douter ;
Mais il est mauvais politique
Quand il veut empêcher mon courroux d'éclater.
Car enfin ce courroux qu'il traite de rebelle
Est l'unique rempart qu'il saurait opposer
A ce que l'orgueil d'une belle,
Contre un discret amant pourrait souvent oser.

L'AMANT CAPRICIEUX

Souvent l'amour impérieux
Veut qu'un amant capricieux
Apprenne malgré lui cette rude science ;
Mais il voulait forcer mon cœur audacieux :
C'est en voulant m'instruire en l'art de patience,
M'enseigner en effet l'art d'être furieux.

L'AMANT SENSUEL

Comment vouloir qu'un famélique
Apprenne à vivre sobrement,
Mais on pourrait douter fort raisonnablement
Si la beauté la plus critique,
Quand elle ordonne à son Amant
De se réduire à l'amour platonique,
Croirait avoir contentement
S'il obéissait pleinement.

L'AMANT JALOUX

Faut-il que le jaloux, comme un autre s'engage
A se rendre savant en ce triste devoir ?
Hélas ! qu'a-t-il besoin d'en savoir davantage,
Lui qui meurt pour en trop savoir ?
Songe à bannir des lieux soumis à ta puissance,
La fourbe qui te brave avec tant d'insolence,
Amour, c'est un dessein plus noble et plus prudent,
Que de vouloir comme un Pédant
Nous enseigner la patience.



UN BALLET ITALIEN AU XVIIe SIÈCLE

AMOUR

Qui saura sa leçon la vienne réciter.

LA PRUDENCE

Le sage chef des Grecs qui se vit agiter
D'une si dangereuse et si longue tempête,
Flatté du bel espoir d'une illustre conquête,
Ranima sa vertu dans ses travaux guerriers,
Et sans cesse ajouta les lauriers aux lauriers :
Dans les maux les plus grands souffrir avec courage
Des plus nobles vertus est le plus digne usage.

LA CONSTANCE

La patience seule est par un sage effort
Tranquille dans l'orage ainsi que dans le port,
Et du sort ennemi la vigueur, quoique extrême,
Ne peut troubler la paix qu'elle porte en soi-même.

L'HUMILITÉ

Un cœur humble et soumis, avec un tel secours,
Des plus fières beautés triomphera toujours ;
Et celui qui soutient son mal avec constance,
Doit espérer le fruit de sa persévérance.

LA FIDÉLITÉ

La force de souffrir la peine et le mépris
De son propre mérite est le plus digne prix.
C'est d'une foi sincère une marque assurée,
Et plus d'un sage Amant la peine a de durée,
Plus sa gloire s'augmente, et plus son cœur constant
Ajoute de douceurs au bonheur qu'il attend.

AMOUR

Dites votre leçon, Amant brusque et colère.

L'AMANT COLÈRE

Moi, je ne la sais point, et quoi qu'on puisse faire,
Jamais en cette école on ne m'apprendra rien ;
Tout ce que je puis dire est que je sais fort bien
Que parmi les Amants ta sotte patience
Se trouve fort souvent mère de l'insolence.

AMOUR

Ah ! tu me le paieras.

L'AMANT COLÈRE

Amour, pardonne-moi.

AMOUR

Tu l'apprendras, enfin, ou tu diras pourquoi.

LE CHŒUR

Tu lui parles en vain, et loin qu'il en profite,
Contre tes châtiments sa colère s'irrite :
Car ce que dans les cœurs la nature a tracé
Par les plus grands efforts n'en peut être effacé.

AMOUR

Il n'est rien de plus vrai.

L'AMANT COLÈRE

Ce qui fait ma surprise,
C'est de voir qu'aujourd'hui l'Amour qui dogmatise
Est dans l'art de souffrir, qu'il veut montrer à tous,
Plus ignorant lui-même et plus faible que nous.

AMOUR

La souffrance, il est vrai, ne m'est point naturelle,
Pour ses rudes leçons, mon humeur est rebelle,
Et le peu que je sais, malgré moi m'est resté,
Des durs enseignements de la nécessité.

LE CHŒUR

C'est dans l'art de souffrir une grande maîtresse ;
Mais on voit tous les jours qu'un Amant qu'elle presse
Tâche de l'éviter de cent et cent façons,
Au lieu de s'appliquer à prendre ses leçons.

L'AMANT SENSUEL

Que je m'estime heureux qu'il me laisse en arrière !
J'étais de son courroux la plus digne matière.
Il est vrai que chacun devrait avoir pour moi
La même charité qu'il demande pour soi.

AMOUR

C'est assez discouru, mais pour vous mieux instruire,
Partout où vous irez, observez sans rien dire,
Combien l'Impatience a de difformité,
Et combien, toutefois, c'est un vice usité ;
Mais voyez sans sortir combien d'impatience
Chacun témoigne ici que le Ballet commence.

TOUS ENSEMBLE

Vous qui suivez un bel objet,
Ne vous rebutez point pour son amour cruelle,
Fléchissez-la par votre zèle :
Mais n'oubliez pas tout à fait
L'usage de l'Impatience.
Souffrir trop lâchement les maux que l'on nous fait,
C'est sans doute en amour une extrême imprudence

LA VEUVE CONSTANTE

OU

ISABELLE SOLDAT PAR VENGEANCE

Scénario d'une commedia dell'Arte.

(*La scène est à Milan.*)

ACTE PREMIER

ISABELLE ET HORACE

Isabelle, à sa fenêtre, parle d'amour avec Horace ; elle descend, ils échangent leur foi et se quittent.

SCÈNE II

OCTAVE, ISABELLE, *à la fenêtre,* ARDÉLIE, *à la fenêtre,* BRIGHELLA *et* ROSETTE

Octave parle de l'amour qu'il porte à Isabelle et ordonne à Brighella de frapper à la porte. Il cogne, Isabelle paraît. Octave lui découvre son amour, elle lui répond qu'elle aime Horace. Octave fait une scène à propos de ce dédain, et finalement, dédaigneuse, Isabelle lui ferme la fenêtre au nez. Ardélie de sa fenêtre entend tout et, jalouse, le rappelle



UNE SALLE DE SPECTACLE A VÉRONE AU XVIIIe SIÈCLE

et lui reproche son obstination. Il repousse son amour, tandis que le valet agit de même avec la servante.

SCÈNE III

UBALDO ET LE DOCTEUR

Scène d'amitié. Ils parlent de prendre chacun la fille de l'autre. Ils échangent leur parole, et s'en vont joyeux.

SCÈNE IV

OCTAVE ET BRIGHELLA

Ils arrivent en discourant sur le moyen d'avoir Isabelle. Brighella conseille à Octave de tuer Horace. Octave approuve. Ils décident d'accomplir ce forfait lorsque Horace viendra sous la fenêtre d'Isabelle.

SCÈNE V

LE DOCTEUR, UBALDO, ARDÉLIE, ISABELLE ET ROSETTE

Les premiers parlent de leurs noces prochaines. Ils appellent leurs filles auxquelles ils apprennent la nouvelle qu'ils veulent les épouser, elles refusent. Rosette se moque de la folie des vieillards. Mais ils ne perdent pas courage.

SCÈNE VI

HORACE ET GRADELLINO

Ils jouent de la guitare sous la fenêtre d'Isabelle.

SCÈNE VII

OCTAVE, BRIGHELLA ET LES PRÉCÉDENTS

Ils crient : « Qui va là? » Ils en viennent aux mains. Les valets se sauvent, les maîtres se battent, bientôt Horace tombe. Octave le croit mort, Brighella revient et butte contre le mort. Ils font une scène et

SCÈNE VIII

ISABELLE *avec un chandelier* ET LES PRÉCÉDENTS

Isabelle reconnaît le mort, fait une scène de douleur tandis qu'ils s'en vont.

SCÈNE IX

LE DOCTEUR ET ISABELLE

Le docteur survient, réprimande sa fille, et la renvoie à la maison, disant qu'il veut s'en aller, car si la justice passait, on l'inculperait d'homicide.

SCÈNE X

GRADELLINO

Il butte contre le mort, tombe, se relève, reconnaît son maître, mais pour s'en assurer, il va querir de la lumière. Il voit le sang, a peur que la justice ne vienne et s'enfuit. Le prétendu mort commence à remuer, appelle Gradellino, ne voit personne et sort en tâtonnant la muraille.

SCÈNE XI

GRADELLINO ET HORACE

Gradellino revient et se lamente sur la mort de son maître. Retour d'Horace qui fait des plaisanteries en tourmentant Gradellino, mais sans se laisser voir. Ne voyant personne, Gradellino fait des lazzis sur sa peur. Il voit tout à coup Horace, le prend pour le fantôme de son maître et s'enfuit.

Au deuxième acte, Isabelle se déguise en soldat afin d'être plus libre de venger la mort d'Horace. Elle retrouve celui-ci qui la reconnaît; tous deux s'engagent dans la compagnie d'un capitaine au service de l'Espagne. Ce capitaine est Octave qui ne les reconnaît pas.

Au troisième acte, Octave reconnaît Isabelle qui se donne pour son propre frère, mais finalement tout s'arrange et Horace épouse Isabelle.

A la fin de ce scénario, qui a trois actes, on lit la liste des accessoires ou « choses nécessaires » à la comédie : un drapeau et un tambour, une petite table avec un encrier, une lanterne avec la chandelle, un anneau, des pinces pour arracher les dents, une escabelle, des barbes postiches, un certain nombre d'épées et « des gens pour faire les soldats ».

XVIII[e] SIÈCLE

Au XVIII[e] *siècle, sous l'influence du mouvement d'idées qui secoua toute l'Europe, l'Italie connut une renaissance littéraire et théâtrale. Le comte Maffei et Alfieri donnent à la tragédie une vigueur et une grandeur qu'elle n'avait encore jamais connues en Italie. Métastase remplit le monde du fruit de sa gloire un peu vaine, et ses livrets d'*opéra *ont presque l'importance littéraire de tragédies. Goldoni crée enfin un théâtre comique de premier ordre. Il lutte contre la* Commedia dell'Arte *que, seuls, Gozzi et l'abbé Chiari défendent encore.*

SCIPION MAFFEI (1675-1755) (1)

Dans sa jeunesse (il était né à Vérone le 1[er] *juin* 1675), *le marquis Scipion Maffei voyagea beaucoup et suivit la carrière des armes. Puis, revenu dans son pays, et regrettant d'y voir le théâtre asservi à l'influence française, il se mit à composer des tragédies italiennes. Il donna à Modène le* 12 *juin* 1713, *sa* Mérope *dont le retentissement en Italie et en Europe fut considérable.*

Le sujet avait déjà été traité au XVI[e] *siècle par G. B. Liviera, A. Cavallerino et Pomponio Torelli. Maffei employa l'hendécasyllabe blanc et abandonna les chœurs. On sait que Voltaire, après avoir voulu la traduire, imita la* Mérope *et la loua extrêmement. Plus tard, il en releva les défauts, et par cette critique s'attira une réplique assez vive de Maffei. Le tragique italien mourut le* 11 *février* 1755.

MÉROPE

Maffei se vantait d'écrire des tragédies dont l'amour ne serait point, comme dans les tragédies françaises, le ressort principal. L'auteur italien excita l'intérêt par le danger auquel une mère expose son enfant qu'elle pense venger. La situation de cette reine sur le point de tuer son fils sans le connaître

(1) Bibliographie. — Cavallucci, *édition de Mérope avec pièces justificatives*, Livourne, 1763

est éminemment tragique. L'anxiété est soutenue et l'intérêt va croissant. Cependant le sujet de la Mérope *de Maffei manque de simplicité. Il y a trop d'intrigues dans cette*



SCIPION MAFFEI

pièce, trop d'aventures invraisemblables, trop d'événements fortuits, et parfois trop d'horreur.

MÈRE ET TYRAN

POLYPHONTE. — Mérope, ces longs regrets, cette haine, ces soupçons, bannissez-les à jamais de votre cœur. La destinée que je vous annonce est plus heureuse, et il ne tient qu'à vous de l'accepter. Vous savez que mes paroles ne

furent jamais sans effet : refusez-vous de m'en croire? Oui, belle Mérope, je vous ai choisie pour mon épouse, et je veux que dans ce jour notre Messène vous rende les hommages dus à sa Reine. Loin de vous ces lugubres habits, ces voiles, et ces autres marques de votre viduité. Les ornements de l'allégresse sont plus conformes à votre nouvelle fortune ; et voyant ce que vous allez devenir, oubliez ce que vous avez été.

Mérope. — O ciel, quel nouveau genre de tourments s'offre à mes yeux ! M'envies-tu, cruel Polyphonte, m'envies-tu cette douceur amère que les infortunés trouvent dans les larmes ! Une douleur de trois lustres mérite tes respects.

Polyphonte. — Il est donc vrai que l'ambition du sexe se plaît quelquefois dans l'infortune. Eh quoi, madame, les fers de l'esclavage brillent-ils plus à vos yeux que le sceptre que je porte?

Mérope. — La douceur d'être Reine ne vaut pas la douleur d'être ton épouse. Quoi, j'accorderais mes embrassements au meurtrier de cet époux, l'objet de mes tendresses ? Cruel souvenir ! Ces mains encore fumantes du sang de mes enfants, je devrais les chérir ! A cette affreuse pensée je frémis, et je ne sais quelle horreur glacée coule dans mes veines.

Polyphonte. — Ce dont je me rappelle à peine, devrait-il vivre dans votre mémoire? De grâce, écoutez la raison. Était-il juste que Cresphonte votre époux régnât seul dans Messène? Comme lui je descends des Héraclides, et j'étais confondu dans la foule de ses sujets. D'ailleurs vous le savez, il s'était attiré leur haine. Non seulement les étrangers, mais les premiers de l'État, les meilleurs citoyens, tout a pris les armes en ma faveur. Enfin, la route qui conduit au trône est toujours glorieuse ; et si la valeur et l'adresse ne nous tiraient de l'esclavage en nous élevant au pouvoir souverain, Jupiter n'aurait pas sans doute accordé ces dons aux mortels.

Mérope. — Maximes détestables ! Quoi, l'urne fatale, les oracles des Dieux n'avaient-ils pas donné le sceptre de Messène au seul Cresphonte? et les larmes de ses meilleurs sujets ne te disent-elles pas encore qu'il en était adoré ? Cresphonte fut toujours aussi bon époux que bon Roi. Quel bonheur égala celui dont je jouissais ! Hélas !

c'est toi seul qui en terminas le cours. L'ambition insensée, l'aveugle ambition s'empara de ton âme. O détestable barbarie ! pour signal de la conjuration, mes deux jeunes fils, ces chers fils qui par leur âge tendre, par leur beauté ravissante, par leurs touchantes supplications, auraient attendri les cœurs les plus indomptables, ces deux fils furent égorgés de tes propres mains. Ne fis-tu pas couler le sang de nos meilleurs sujets, tant que la forteresse d'Itomé soutint le parti de ses Rois ? Mais, ô trahison la plus noire ! nous nous rendîmes, et, contre la foi des serments, tu massacras mon époux de tes propres mains. Après de tels crimes, tu ne rougis pas de me parler d'amour et d'hyménée ? Grands Dieux, pouviez-vous me réserver à de plus grands malheurs !

POLYPHONTE. — Eh, madame, éloignez de vos regards ces tristes objets ; les larmes que vous donnez à votre époux, en honorant sa mémoire, font tort à votre générosité. Adroite à relever des malheurs dont vous devez accuser le seul destin, pourquoi me ravissez-vous la gloire de ce que j'ai fait pour vous ? Ce dernier de vos fils, qui portait le nom de son père Cresphonte, vous le fîtes enlever ; je facilitai moi-même son évasion. Je feignis de croire les faux bruits que vous répandîtes de sa mort ; et mon cœur, éclairé par l'amour, sut trahir mon jugement.

MÉROPE. — Mon fils Cresphonte à peine âgé de trois ans, hélas, il n'est que trop vrai qu'il mourut dès les premiers jours de la rébellion. La mort lui épargna les malheurs de l'exil. Mais devant qui te pares-tu de tes bontés pour cet enfant infortuné ? Argos, Corinthe, l'Arcadie, l'Achaïe, Pise, Sparte, enfin la terre et la mer ont été parcourues par les ministres de tes vains soupçons. Ce soin cruel n'occupe-t-il pas encore ta jalousie ; n'occupe-t-il pas encore les barbares que ta fureur a répandus de toutes parts ? Cet enfant, l'objet de mes larmes, il te fâche que la nature t'ait ravi le plaisir de l'égorger toi-même.

POLYPHONTE. — Tout Messène est instruit qu'il ne mourut point alors et qu'il est encore vivant. Mais vous-même qui le niez, nierez-vous aussi que vous vivez, et que vous le devez à ma seule bonté ? Votre vie n'était-elle pas entre mes mains, comme celle des autres à qui je l'ai ravie ?

MÉROPE. — Tels sont les bienfaits que nous recevons

des tyrans : ils croïent donner la vie, lorsqu'ils ne donnent pas la mort.

Polyphonte. — Madame, quittons ce discours, et bannissons ce triste souvenir. Je vous aime et je veux vous donner des preuves sincères de mon amour. Le sceptre, un époux, des enfants même, si je ne me flatte point en vain, tout ce que je vous ai ravi, je suis prêt à vous le rendre. Tant de bienfaits doivent apaiser la haine que votre douleur avait allumée contre moi.

Mérope. — Mais, dis-moi, Polyphonte, d'où naît cet amour si tardif ? Pourquoi ces faibles charmes ne t'ont-ils point frappé quand la jeunesse en relevait l'éclat? Mes plus beaux jours se sont écoulés ; je touche à mon septième lustre : d'où peut donc venir cette nouvelle ardeur que tu me témoignes aujourd'hui ?

Polyphonte. — Ces feux que je fais éclater aujourd'hui, sont allumés depuis longtemps dans mon cœur. Mais ignorez-vous les travaux éternels qui remplirent mes premiers jours ? A peine je suis assis sur le trône, que les étrangers attaquent Messène ; les guerres se succèdent bientôt l'une à l'autre · et dix ans entiers de mon règne se passent dans les alarmes et dans les agitations. Les guerres étrangères sont à peine éteintes, qu'il s'allume dans le sein de cette ville un feu séditieux. Ces événements imposaient alors silence à mon amour. Maintenant que ce royaume jouit d'un calme profond, ma tendresse se réveille tout à coup avec de nouvelles forces. Notre hymen peut seul assurer le repos de mes jours, et je veux enfin satisfaire un amour si longtemps captivé.

Mérope. — De l'amour pour moi ! Le rang qui t'élève au-dessus des autres hommes te persuade que tu les surpasses en habileté comme en pouvoir, et que tu peux tourner les esprits à ton gré. Penses-tu que Mérope soit assez insensée pour ne pas pénétrer le motif qui t'inspire? La dernière révolte t'a fait connaître que le trône où tu règnes est encore chancelant, et que l'empire de Cresphonte est encore vivant dans le cœur de ses sujets. L'on te persuade que le flambeau de notre hymen peut seul éteindre la haine publique et rallumer l'amour des sujets pour leur souverain. Voilà quel est l'amour dont tu brûles pour moi. Voilà le projet qui flatte tes désirs.

Polyphonte. — Non, jamais on ne s'étudia plus à tout

empoisonner ! Désabusez-vous, madame. Je suis si bien affermi sur mon trône, que tout secours étranger me devient inutile. Ces vains murmures d'une populace impuissante n'exciteront jamais que mes dédains. Mais quand toutes ces chimères seraient réelles, votre bonheur n'en dépendrait pas moins de l'offre que je vous fais. Si vous êtes sage, recevez la fortune qui se présente en imposant silence à votre ressentiment. Il vous importe plus que vous ne le croyez, de profiter des effets de ma tendresse sans en rechercher la cause.

MÉROPE. — Si j'avais le cœur de Polyphonte, si j'étais capable de sacrifier ma foi et ma tendresse à une idole de royauté, à de vaines grandeurs, si je pouvais éteindre cette haine si forte et si juste, c'est alors que j'accepterais de telles offres.

POLYPHONTE. — Finissons ces discours. Sachez que l'on ne refuse pas impunément son maître. Disposez-vous pour cet hymen : je veux être obéi. Que votre cœur y consente ou non, peu m'importe, je l'ordonne...

(*Acte I, scène I.*)

PIETRO BONAVENTURA METASTASIO (1698-1782) (1)

Tout jeune, Pietro Bonaventura Trapassi, né à Rome le 13 *janvier* 1698, *avait été adopté par Gravina qui, en* 1718, *mourut en lui laissant un héritage. Entre temps, le nom de Trapassi avait été traduit pour l'amour du grec en celui de Metastasio. Il composa un grand nombre de* tragédies-opéras *dont la musique fut écrite par Porpora, Cimarosa, Gluck, etc. En* 1729, *il devint* poète césarien *à la cour d'Autriche. Il avait écrit la* Didon abandonnée (1724), Siroé, Syphax, Sémiramis, Caton d'Utique (1727), Alexandre aux Indes. *C'est à Vienne qu'il composa, pour Haendel, Pergolèse, etc., ses meilleures pièces :* Démétrius, Hypsipyle, Thémistocle, Démophoon, la Clémence de Titus, Achille à Scyros, l'Olympiade, Régulus.

(1) BIBLIOGRAPHIE. — VICTOR FAGUET, *Métastase considéré comme critique*, Paris, 1856. — VERNON LEE, *Il settecento in Italia*, Milan, 1882, t. II. — Dr GUBERNALIS, *Metastasio* (1910).

Métastase eut une carrière brillante, sa vogue fut extraordinaire. Dans ses opéras, la tragédie prime la musique. Auteur aimable qui ne méritait pas le surnom de Sophocle italien *qu'on lui décernait, le* poète césarien *mourut à Vienne le 12 avril 1782.*

Voici en entier une pièce que Métastase composa pour le petit théâtre de la cour de Vienne, du temps de Charles VI. Soit à Vienne, soit à la Favorite, ces divertissements étaient ordinairement exécutés par la famille impériale ; l'empereur y tenait quelquefois le clavecin. Il est même quelques-uns de ces divertissements, dont ce prince a lui-même composé la musique.

LES GRACES VENGÉES

Drame en musique, exécuté au Palais de la Favorite, pour célébrer le jour de la naissance de l'Impératrice, épouse de Charles VI.

Personnages : EUPHROSINE, AGLAÉ, THALIE.

La scène est dans une campagne de la Béotie. Le théâtre représente un bois de lauriers, arrosé par la fontaine Acidalis.

EUPHROSINE. — Mes sœurs, n'espérez pas m'apaiser. Mon courroux est trop juste, vous devez bien plutôt le seconder. Que Vénus cherche d'autres compagnes : abandonnée des Grâces, elle sera peut-être moins vaine. Le jour approche ; qu'elle sorte, si bon lui semble, de la demeure céleste ; mais qu'elle aille seule prévenir l'Aurore : on verra si, sans nous, son étoile brillera de tant d'éclat.

AGLAÉ. — Ne dérangeons pas l'ordre des sphères.

THALIE. — Nous retardons le jour.

AGLAÉ. — Les chevaux du Soleil s'impatientent d'un trop long repos.

THALIE. — Déjà l'Aurore est éveillée, Vénus attend.

AGLAÉ. — Allons lui préparer ses colombes amoureuses, sa conque marine, ses guides de roses.

EUPHROSINE. — Arrêtez, mes sœurs, écoutez-moi. Servirons-nous sans cesse les fantaisies de Vénus? Serons-

nous toujours exposées aux insultes de son fils? Ah! vengeons-nous de tant d'outrages. Montrons-nous filles de Jupiter.

AGLAÉ. — Mais, quelle nouvelle offense t'irrite?

EUPHROSINE. — Vous allez juger si je me plains à tort. L'orage imprévu qui troubla hier les cieux surprit l'Amour je ne sais où ; il marcha une heure entière, égaré, exposé au vent et à une froide pluie. Enfin, il gagna le palais de Chypre; j'y étais avec Vénus. Quand il arriva, il était si défait, si changé, que sa mère même ne le reconnut pas. L'eau dégouttait de son carquois, de ses flèches, de son arc, de ses habits, de ses cheveux, de son bandeau, de ses ailes ; il pleurait, il frissonnait, de fréquents sanglots l'empêchaient de parler. Qui n'eût eu pitié du perfide ? L'amitié me fait courir vers lui. Je le prends par la main; pour rappeler la chaleur qu'il a perdue, je rassemble les branches d'arbres enlevées aux forêts d'Arabie. Je les allume. L'odeur qu'elles répandent parfume l'air. J'essuie son front ; je presse l'eau dont ses vêtements et ses cheveux sont remplis ; je serre je réchauffe ses mains dans les miennes; je le caresse, je le console. Quel est le prix de mes soins? A peine sent-il revenir ses forces, qu'il demande ses armes; il veut voir, dit-il, si elles sont en état. Le perfide ! l'ingrat! il me tire une de ses flèches. J'ai paré le coup, il n'a pas été jusques à mon cœur ; mais il m'a blessé la main.

AGLAÉ. — Et qu'a fait Vénus?

THALIE. — L'a-t-elle puni?

EUPHROSINE. — Vénus le punir ! Redoutant ma colère, elle l'a pris dans ses bras, pour le sauver de ma vengeance, l'a baisé, l'a applaudi, et m'a regardée avec un ris moqueur.

AGLAÉ. — Je vous avoue, ma sœur, que ce mépris est insupportable.

THALIE. — Cependant il ne convient pas de s'abandonner à la colère ; il faut souffrir et se taire.

EUPHROSINE. — Nous taire et souffrir ! non, je veux réprimer tant d'orgueil, tes conseils sont inutiles. Si le cruel est à craindre, quand il pleure, quand il gémit, que sera-ce lorsqu'il menacera ?

THALIE. — Crois-tu avoir seule à te plaindre ?

AGLAÉ. — L'amour nous épargne-t-il plus que toi ?

EUPHROSINE. — Ah! vos injures sont légères au prix des miennes.

AGLAÉ. — Un jour, fuyant l'ardeur du soleil, je cherchais l'ombre de ce bois solitaire. Après m'être rafraîchie dans la fontaine, je me couchai sur le gazon. Le silence, l'ombrage, le doux bruit que formait l'agitation des arbres, le murmure du ruisseau voisin, un zéphyr flatteur qui se jouait sur mon visage, me livrèrent à un sommeil délicieux. L'Amour était caché près de moi. Il m'observe, et soudain il court former un lien de roses entrelacées. Il s'approche sans bruit, il m'en enveloppe, me le passe plusieurs fois autour du corps, et m'attache au tronc d'un laurier. Il fait le coup avec tant d'adresse, qu'il a le temps de retourner se cacher sans que je m'aperçoive de rien. Je m'éveille ; je veux porter la main à mes yeux. Je ne puis. Encore à moitié endormie, tremblante, je veux me lever. Je me sens arrêtée. Ma crainte redouble; plus je cherche à me dégager de mes liens, plus je les serre, plus je m'y embarrasse. L'Amour rit. Je l'entends. Je me retourne. Je vois l'auteur d'un exploit si beau. Quel est mon dépit ! Je l'appelle téméraire, perfide ; il rit, sans me répondre. J'emploie la prière. Je le supplie de me détacher. Je lui donne les noms les plus doux. Tout m'est inutile. Enfin, si le hasard n'eût amené Hébé pour me mettre en liberté, je serais encore captive.

EUPHROSINE. — Es-tu insensible à une si cruelle injure ?

AGLAÉ. — Que veux-tu ? ma colère ne dure pas. Quelquefois, animée de courroux, je veux punir l'audacieux. Mais, je songe que c'est un enfant. Je l'excuse, lui pardonne. J'en ai même pitié.

THALIE. — Ce que l'Amour vous a fait n'est rien au prix de ce que je vais vous raconter. Chaque jour, il me joue quelque nouveau tour. Par le trait que vous allez entendre, vous pourrez juger des autres. Dans l'endroit où la mer vient baigner Amachonte, à l'ombre d'un rocher qui courbe sa cime sur l'onde, un jour je m'amusais à pêcher. L'Amour était avec moi ; il semblait ne songer qu'à jouer sur l'herbe ; je ne me défiais pas de lui : le trompeur, voyant ma sécurité, en abusa bientôt. Il cache quelques traits sous un dictame fleuri. Plus loin, entre les herbes et les fleurs, il tend un filet très fin. Je l'entends crier : « Ah ! je suis blessé. » Je le vois porter ses mains à son visage. Je jette ma ligne ; je vole, je lui demande ce qui lui est arrivé : « Une abeille,


P. METASTASIVS
ROMANVS

dit-il, une abeille m'a fait une cruelle piqûre. De grâce, secourez-moi. » Il pleurait. Crédule, je me sens attendrie. Pour trouver de quoi le guérir, je me dirige vers le dictame voisin ; tandis que j'en choisis les plus jeunes feuilles, je rencontre les traits perfides. Je me blesse. Le traître, passant en un instant des larmes aux ris : « Je ne voulais pas autre chose, s'écrie-t-il ; je suis guéri, regarde. » En même temps, il me montre ses joues qui n'avaient souffert aucun mal. Qui pourrait exprimer ma colère? Je cours à lui, pour me venger. Il fuit, il me fait faire cent et cent pas d'un et d'autre côté, et a la malice de me conduire au filet caché. Je tombe et me sens prise par le pied. Ce second outrage redouble mon courroux. Je fais tant, que je romps les nœuds qui me retiennent. Je l'aurais sûrement atteint ; mais le temps que j'avais employé à me délivrer lui avait donné celui de s'enfuir, en riant de m'avoir attrapée.

EUPHROSINE. — Et tu prétends que nous devons souffrir et nous taire ! Ce sont là tes conseils !

THALIE. — Je hais l'Amour autant que tu le détestes ; son nom m'est en horreur ; je voudrais me venger, le punir ; mais, comment? Ses insultes sont cruelles, j'en conviens. Il est sans foi. Il ne connaît ni égard, ni pitié. Mais ne traite-t-il pas tout le monde de la même façon? Chacun s'en plaint, chacun le redoute : puisqu'il n'épargne pas plus les autres que moi, dois-je être honteuse de ce qui m'arrive ?

EUPHROSINE. — Ma sœur, ce n'est pas l'Amour qui est le véritable objet de ma haine : un tel ennemi est à dédaigner ; mais les extravagances du fils sont la faute de la mère, c'est notre persécutrice déclarée. Ces légères offenses m'en rappellent de plus grandes.

AGLAÉ. — Quoi?

EUPHROSINE. — Peux-tu le demander? De quels soins le destin nous a-t-il chargées? Quel est notre véritable emploi?

AGLAÉ. — C'est de rendre les mortels bienfaisants, reconnaissants, d'établir entre eux l'union.

THALIE. — D'éteindre les flambeaux de la colère et de la haine.

AGLAÉ. — De former l'amitié, d'entretenir la paix.

EUPHROSINE. — Et Vénus, qui ne songe à étendre son empire que par l'Amour, nous occupe à tout autre chose. Elle exige que nous servions son fils, elle nous force à nous prêter à ses folies. Notre soin est, tantôt d'embellir



UNE SCÈNE D' « ARTAXERXÈS » DE MÉTASTASE

sa bouche d'un sourire, tantôt de régler les mouvements de ses yeux. Cependant, l'infidélité, la violence, renversent la justice et les lois. Le feu d'une division funeste se répand sur la terre.

AGLAÉ. — Il n'est que trop vrai.

THALIE. — Mais comment pourrions-nous nous venger ?

EUPHROSINE. — J'en sais un moyen digne de nous. Sans les Grâces, Vénus n'est rien. Ah ! si nous voulons la punir, formons une beauté qui efface la sienne.

AGLAÉ. — Oui, ma sœur.

THALIE. — J'y consens.

EUPHROSINE. — Donnons-lui tout ce qui manque à Vénus. Unissons la majesté à la beauté, que les appas ornent sa modestie, qu'elle rassemble toutes les vertus, et que son visage annonce la bonté de son cœur royal.

AGLAÉ. — Mais en qui tant de dons pourront-ils se réunir ?

EUPHROSINE. — En celle dont on parle tant dans les cieux, en celle dont la naissance doit rendre ce siècle illustre.

THALIE. —Et quand doit-elle naître?

EUPHROSINE. — En ce jour.

AGLAÉ. — Et son nom?

EUPHROSINE. — Élise.

AGLAÉ. — Ah ! ne tardons pas!

THALIE. — Allons!

EUPHROSINE. — Allons accomplir ce grand ouvrage.

THALIE. — Quelle sera la confusion de Vénus!

AGLAÉ. — Enfin, les mortels agités respireront.

EUPHROSINE. — Près d'Élise, les Grâces recouvreront la décence que leur vit l'âge d'or.

CHŒUR. — Sortez du Gange, heureuse Aurore; que de biens ce jour promet à l'univers!

CARLO GOLDONI (1707-1793) (1)

Goldoni, le plus grand auteur comique de l'Italie, est né à Venise en 1707. La vie du Molière vénitien fut fertile en aventures. C'est la lecture de Molière qui lui donna l'idée de réformer le théâtre comique italien, complètement livré, à cette époque, aux bouffonneries de la Commedia del l'Arte. *Il réussit entièrement dans cette tâche. Cependant il ne manqua point d'ennemis qui le combattirent avec acharnement.*

En 1761, il vint s'installer à Paris où, accueilli d'abord très froidement, il devait bientôt connaître les plus grands succès. Nommé lecteur et maître d'italien des filles du roi, il suivit la cour dans tous ses déplacements. Il écrivit en français deux comédies. Le Bourru bienfaisant *fut applaudi,*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — RABANY, *Goldoni et son Temps*, Paris, 1900. — MARZOCIO, *Goldoni*, 1909.

*mais l'*Avare fastueux *plut moins. Il revint alors au théâtre italien. La fécondité de Goldoni fut prodigieuse. Ses meilleures pièces sont ses comédies de caractère :* la Donna di Garbo, Il Bugiardo, l'Adulatore, Il Giocatore, la Donna volubile, l'Avaro, Terenzio. *Vers la fin de sa vie, il tomba dans la misère. La Convention supprima la pension qu'il recevait, avec d'autres écrivains, sur la cassette royale. On la rétablit le 7 février 1793... le lendemain de la mort du malheureux Goldoni.*

Tragédies, tragi-comédies, drames, opéras, opéras-comiques, comédies de caractère, comédies d'intrigue, comédies à canevas, Goldoni a touché à tous les genres. Mais son véritable titre de gloire, ce sont ses comédies de caractère, dont l'observation est des plus fine. Goldoni représente exactement les mœurs de son temps, surtout celles des classe inférieures. Son style est excellent; toutefois, les provincialismes vénitiens qui abondent dans son œuvre lui ont été violemment et injustement reprochés par les puristes toscans. Ces provincialismes donnent au dialogue goldonien un brio, une grâce, une bonhomie joviale, beaucoup de naturel.

LE MENTEUR

Il Bugiardo, *c'est-à-dire* le Menteur, *est imité de Corneille, qui l'avait imité de Lope de Vega. Goldoni a ajouté un rival du menteur qui redit tout bonnement pour des vérités les fables que le menteur a débitées, et qui est pris pour un menteur à son tour. Il y a aussi un valet qui veut imiter son maître et s'engage dans des mensonges ridicules dont il ne peut se tirer. La pièce est moins noble que celle de Corneille. Il y a aussi dans* Il Bugiardo *la scène du sonnet et de la lettre interceptée. L'intrigue est plus variée que dans la pièce française, mais Corneille a plus de verve. Chez Goldoni, le menteur est malhonnête, en France et en Espagne il n'était qu'étourdi.*

La pièce italienne est donc un peu vile, mais pleine d'inventions, et depuis on a souvent imité l'ingénieuse idée des cadeaux anonymes de l'amant timide dont on fait honneur à l'amant heureux.

LE MENTEUR DÉMASQUÉ

COLOMBINE. — Seigneur, le signor Lélio Bisognosi, ci-devant marquis, voudrait vous dire un mot.

Octavio. — Celui-là me le paiera, certainement.

Le Docteur. — Reposez-vous du soin de son châtiment sur lui-même. Voyons un peu ce qu'il veut me dire. Faites entrer !

Colombine. — Oh ! le fourbe ! Et puis on parle de nous autres femmes !

Octavio. — Il aura monté quelque nouvelle machine.

Le Docteur. — S'il est marié, ses machines avec Rosaure sont finies.

Lélio. — Seigneur docteur, je viens, plein de confusion et de honte, vous demander pardon.

Le Docteur. — Maître fourbe !

Octavio, *à Lélio*. — A demain, notre explication particulière.

Lélio. — Vous voulez vous battre avec moi, vous voulez m'avoir pour ennemi, et moi, je viens implorer ici votre protection et votre amitié.

Octavio. — Auprès de qui?

Lélio. — Auprès du très cher docteur.

Le Docteur. — Que voulez-vous de moi?

Lélio. — La main de votre fille.

Le Docteur. — La main de ma fille ! Et vous êtes marié?

Lélio. — Moi marié ! cela n'est pas vrai. Je serais un téméraire, un indigne, si, lorsque je vous fais une telle demande, j'étais engagé ailleurs par la moindre promesse.

Le Docteur. — Voulez-vous me rendre dupe de quelque nouvelle imposture?

Octavio. — Vos mensonges ont perdu leur crédit.

Lélio. — Mais qui vous a dit que j'étais marié?

Le Docteur. — Votre père. Il m'a dit que vous aviez épousé la signora Briséis, fille de don Polycarpe.

Lélio. — Ah ! seigneur docteur, il m'est pénible de donner un démenti à mon père ; mais le soin de ma réputation et l'amour que j'ai conçu pour la signora Rosaure, me forcent de parler. Non, mon père ne vous a pas dit vrai.

Le Docteur. — Taisez-vous ! Rougissez de parler ainsi. Votre père est un galant homme ; il est incapable de mentir.

Octavio. — Quand cesserez-vous de débiter des impostures?

Lélio. — Voyez si je mens, et quelles impostures je débite. Voici mes attestations de célibat que j'ai fait venir



UNE SCÈNE DU « MENTEUR »

de Naples. Vous, seigneur Octavio, à qui ce pays est familier, vous pouvez dire si elles sont légitimes et authentiques.

(*Il montre à Octavio les certificats venus de Naples.*)

Octavio. — Il est vrai, je connais les écritures et les cachets.

LE DOCTEUR. — Puissance du ciel ! vous n'êtes pas marié ?

LÉLIO. — Non, assurément.

LE DOCTEUR. — Mais pourquoi donc le seigneur Pantalon m'a-t-il déclaré que vous l'étiez?

LÉLIO. — Je vais vous dire pourquoi.

LE DOCTEUR. — Ne me fabriquez pas quelque histoire.

LÉLIO. — Mon père s'est repenti de la parole qu'il vous avait donnée pour moi.

LE DOCTEUR. — Pourquoi cela?

LÉLIO. — Parce que ce matin, sur la place, un courtier, qui a su mon arrivée, lui a offert pour moi une dot de cinquante mille ducats.

LE DOCTEUR. — Le seigneur Pantalon me faire cette injure !

LÉLIO. — L'intérêt aveugle facilement.

OCTAVIO, *à part.* — Je demeure stupéfait. Je ne sais ce que je dois croire.

LE DOCTEUR. — Ainsi donc vous êtes amoureux de ma fille?

LÉLIO. — Oui, seigneur, il n'est que trop vrai.

LE DOCTEUR. — Comment avez-vous fait pour vous amouracher si vite?

LÉLIO. — Comment si vite? En deux mois l'amour a le temps de devenir un géant.

LE DOCTEUR. — Que me parlez-vous de deux mois, lorsque vous n'êtes arrivé qu'hier soir?

LÉLIO. — Seigneur docteur, je vais vous dévoiler toute la vérité.

OCTAVIO, *à lui-même.* — Encore quelque fable.

LÉLIO. — Savez-vous combien il y a de temps que je suis parti de Naples?

LE DOCTEUR. — Votre père m'a dit qu'il y a environ trois mois.

LÉLIO. — Eh bien, où ai-je été durant ces trois mois?

LE DOCTEUR. — Il m'a dit que vous les aviez passés à Rome.

LÉLIO. — Voilà ce qui n'est pas vrai. Je ne m'arrêtai à Rome que trois ou quatre jours, et je revins en droiture à Venise.

LE DOCTEUR. — Et le Seigneur Pantalon n'en a rien su?

LÉLIO. — Il n'en a rien su, parce qu'à mon arrivée, il


CAROLUS GOLDONI I.V.D.
ADVOCATUS VENETUS.

était, selon sa coutume, à sa petite maison de campagne de la Mira.

Le Docteur. — Mais pourquoi n'êtes-vous pas allé l'y retrouver?

Lélio. — Parce qu'ayant vu la signora Rosaure, je n'avais pas le courage de m'éloigner d'elle.

Octavio. — Seigneur Lélio, vous les enfilez toujours plus grosses. Il y a deux mois que je loge à l'auberge de l'Aigle, et vous n'y êtes arrivé qu'hier soir.

Lélio. — Je logeais jusqu'alors à l'Écu de France, et c'est pour contempler plus à mon aise la signora Rosaure qu'hier je suis venu à l'Aigle.

Le Docteur. — Pourquoi, si vous étiez amoureux de ma fille, inventer l'histoire de la sérénade et du souper?

Lélio. — La sérénade est vraie ; je l'ai effectivement donnée.

Le Docteur. — Mais le souper?

Lélio. — J'ai supposé avoir fait ce que j'aurais désiré de faire. J'ai dit des folies ; je m'en repens, je n'en dirai plus. Venons à la conclusion, seigneur docteur : je suis fils de Pantalon Bisignosi ; cela, vous le croirez.

Le Docteur. — C'est tout au plus.

Lélio. — Je suis libre, et en voici les certificats.

Le Docteur. — Supposé qu'ils soient bons.

Lélio. — Le seigneur Octavio l'atteste.

Octavio. — Certainement ils me paraissent tels.

Lélio. — Mon mariage avec la signora Rosaure a été arrêté entre mon père et vous.

Le Docteur. — Je regrette que l'attrait de cinquante mille ducats ait pu porter le seigneur Pantalon à me manquer de parole.

Lélio. — Je vous dirai tout. La dot de cinquante mille ducats est allée en fumée, et mon père est fâché d'avoir inventé la fable de mon mariage.

Le Docteur. — Pourquoi ne vient-il pas m'en parler?

Lélio. — Il n'ose le faire ; mais il m'envoie à sa place.

Le Docteur. — Il y a encore là-dedans de la manigance.

Lélio. — Non, je vous le jure sur mon honneur.

Le Docteur. — Eh bien, qu'il en soit ce qu'il pourra, ma fille est à vous ; si tel est le désir du seigneur Pantalon, il sera satisfait. Si, au contraire, ce mariage ne lui convient

pas, je me vengerai par là de l'affront qu'il voulait me faire. Qu'en pensez-vous, seigneur Octavio?

OCTAVIO. — Je suis de votre avis. Finalement, quand elle sera mariée, il n'y aura plus à s'en dédire.

LE DOCTEUR. — Donnez-moi vos certificats.

LÉLIO. — Les voici.

LE DOCTEUR. — Mais, durant ces trois mois, vous avez pu contracter des engagements.

LÉLIO. — Si j'ai toujours été à Venise?

LE DOCTEUR. — Dois-je le croire?

LÉLIO. — Je ne dirais pas un mensonge pour devenir roi.

LE DOCTEUR. — Je vais appeler ma fille ; qu'elle en soit d'accord, et c'est chose conclue.

(*Il sort.*)

LÉLIO, *à part.* — L'affaire est dans le sac. Si je me marie, les prétentions de la Romaine tombent par terre.

OCTAVIO. — Seigneur Lélio, vous êtes heureux dans vos impostures.

LÉLIO. — Mon ami, je ne pourrai pas demain m'aller battre avec vous.

OCTAVIO. — Pourquoi?

LÉLIO. — Parce que j'espère qu'un autre duel m'occupera.

LE DOCTEUR, *à Rosaure.* — Voici le seigneur Lélio. Il demande de t'épouser. Qu'en dis-tu? Cela te convient-il ?

ROSAURE. — Mais ne m'avez-vous pas dit qu'il était marié?

LE DOCTEUR. — Je le croyais; il ne l'est pas.

ROSAURE. — Il me paraissait bien impossible qu'il fût capable d'une telle fausseté.

LÉLIO. — Non, chère Rosaure, je suis incapable d'user d'aucun détour avec vous, que j'aime tant.

ROSAURE. — Pourquoi m'avez-vous donc conté tant de mensonges?

LE DOCTEUR. — Brisons là-dessus et finissons. Le veux-tu pour mari?

ROSAURE. — Si vous me le donnez, je le prendrai.

PANTALON. — Sior docteur, avec votre permission, que fait ici mon coquin de fils?

LE DOCTEUR. — Vous me le demandez? Il donne satisfaction à ma maison du tort et de l'affront que vous m'avez fait.

PANTALON. — Moi ! quel affront? quel tort?

LE DOCTEUR. — Vous m'avez donné à entendre qu'il était marié, pour vous dégager de l'obligation de lui faire épouser ma fille.

PANTALON. — J'ai dit qu'il était marié, parce que lui-même me l'avait fait accroire.

LÉLIO. — Mon père, tout est fini. Voici ma femme. Vous-même me l'avez destinée. Tout le monde est content. Taisez-vous, de grâce, ne dites plus rien.

PANTALON. — Que je me taise, misérable, que je me taise ! Seigneur docteur, lisez cette lettre, et jugez si le mariage peut se faire.

(*Il donne au docteur la lettre de Cléonice.*)

LÉLIO. — Cette lettre ne s'adresse point à moi.

LE DOCTEUR. — Bravo, seigneur Lélio ! Voilà deux mois et plus que vous êtes à Venise et vous n'avez d'engagements avec personne ! Vous êtes libre, très libre ! Rosaure, sépare-toi de ce vilain imposteur. Il a séjourné trois mois à Rome, et a fait promesse de mariage à Cléonice Anselmi. Il ne peut épouser une autre femme. Menteur impudent !

LÉLIO. — Puisque mon père s'obstine à vouloir me faire rougir, je suis obligé de dire que cette Cléonice est une malheureuse avec laquelle je me suis trouvé par hasard logé à l'auberge à Rome pendant trois jours seulement. Un soir, troublé par le vin, j'ai été attiré dans ses filets, et elle m'a fait promettre, sans savoir ce que je promettais. J'aurai des témoins que j'étais hors de mon bon sens quand je parlai, quand j'écrivis.

LE DOCTEUR. — Il faut du temps pour éclairer cette vérité. En attendant, faites-moi le plaisir de sortir de chez moi.

LÉLIO. — Vous voulez me voir mourir. Comment pourrais-je vivre loin de ma chère Rosaure ?

LE DOCTEUR. — Chaque moment me découvre de plus en plus votre odieux caractère, et je suis bien sûr que, quoique vous feigniez de mourir d'amour pour ma fille, vous ne vous en souciez pas plus que d'un fétu.

LÉLIO. — Pouvez-vous me tenir un tel langage? Demandez-lui le cas que je fais de son amour, de ses bonnes grâces. Dites, signora Rosaure, quels soins, en peu d'instants, j'ai apportés à vous plaire. Racontez la magnifique sérénade que je vous ai donnée hier, et la sincérité avec laquelle je

vous ai fait connaître mon véritable état sous le voile d'un sonnet.

FLORINDE. — Seigneur docteur, signora Rosaure, avec votre permission, souffrez que j'ose vous révéler un secret que jusqu'à présent j'avais mis tant d'étude à tenir caché : un imposteur qui cherche à usurper le mérite de mes soins, me force à briser son masque, et à manifester au grand jour la vérité. Sachez tous que vous voyez en moi l'auteur de la sérénade et du sonnet.

LÉLIO. — Vous mentez ! Cela n'est pas vrai.

FLORINDE. — Voici la barcarolle que j'ai composée, et voilà l'ébauche de mon sonnet. Signora Rosaure, je vous supplie de les confronter.

BRIGHELLA. — Sior docteur, si vous me le permettez, je dirai que c'est moi qui, par l'ordre du sior Florinde, ai commandé la sérénade ; et que j'étais présent lorsque, de sa propre main, il a lancé le sonnet sur le balcon.

LE DOCTEUR. — Que dit le signor Lélio?

LÉLIO. — Ah ! ah ! ah ! ah ! laissez-moi rire tout à mon aise. Je ne pouvais préparer à la signora Rosaure une plus agréable comédie. Un jeune sot dénué de résolution fait faire une sérénade, et n'ose s'en déclarer l'auteur. Il compose un sonnet, le jette sur le balcon, se cache et se tait ; ne sont-ce pas là des choses à faire pouffer de rire? Mais j'ai rendu la scène encore plus ridicule, lorsque, par mes inventions ingénieuses, j'ai contraint l'imbécile à se découvrir. Seigneur inconnu, que prétendez-vous? Vous vous y prenez un peu trop tard. La signora Rosaure m'appartient ; elle m'aime ; son père me l'accorde ; et si vous le trouvez bon, je l'épouserai en votre présence.

PANTALON, *à lui-même*. — Quelle langue et quel front !

LE DOCTEUR. — Tout beau, seigneur aux inventions ingénieuses. Ainsi donc, seigneur Florinde, vous êtes amoureux de ma fille Rosaure?

FLORINDE. — Seigneur, je n'osais pas manifester ma passion.

LE DOCTEUR. — Qu'en dites-vous, Rosaure? Prendriez-vous pour mari le seigneur Florinde?

ROSAURE. — Plût au ciel que je pusse l'obtenir ! Lélio est un menteur que je n'épouserais pas pour tout l'or du monde.

PANTALON, *à lui-même.* — Il me prend des envies de le souffleter.

LÉLIO. — Comment, signora Rosaure, ne m'avez-vous pas donné votre foi?

LE DOCTEUR. — Allez épouser la Romaine.

LÉLIO. — Une femme de cette espèce ne peut me contraindre à l'épouser.

ARLEQUIN, *à Lélio.* — Sauvez-vous, mon maître, sauvez-vous !

LÉLIO. — Qu'y a-t-il?

PANTALON, *à Arlequin.* — Dis-moi ce que c'est.

ARLEQUIN, *à Lélio.* — Adieu les mensonges, la dame romaine est arrivée à Venise.

LE DOCTEUR. — Qui est cette Romaine?

ARLEQUIN. — La siora Cléonice Anselmi.

LE DOCTEUR. — Une courtisane?

ARLEQUIN. — Que dites-vous là? C'est la fille d'un des premiers négociants de Rome.

LÉLIO. — Cela n'est pas vrai ; il ment. Je suis un galant homme ; je ne dis pas de menteries.

OCTAVIO. — Vous, un galant homme ! Vous avez prostitué votre honneur, votre foi, par de faux serments, par des témoignages mensongers.

LE DOCTEUR. — Sortez d'ici !

PANTALON, *au docteur.* — Vous chassez mon fils de la sorte?

LE DOCTEUR. — Un fils qui souille le caractère honorable de son père.

PANTALON. — Il est trop vrai. Un traître, un scélérat qui, à force de turpitudes, met sens dessus dessous ma maison, et me fait paraître un Cassandre. Fils indigne, fils misérable, je ne te veux plus voir. Va loin de mes yeux. Je te chasse de ma présence, aussi bien que de mon cœur.

LÉLIO. — Mensonges maudits, je vous hais, je vous exècre. Langue menteuse, si tu en dis encore, je te coupe.

ROSAURE, *appelant.* — Colombine !

COLOMBINE. — Madame? (*Rosaure lui parle à l'oreille.*) J'y vais.

(*Elle sort.*)

LE DOCTEUR. — N'avez-vous pas honte d'être ainsi reconnu pour un vil menteur?

LÉLIO. — Si vous me surprenez à dire encore un mensonge, réputez-moi un homme infâme.

Octavio. — Changez d'habitudes, si vous voulez vivre parmi les honnêtes gens.

Colombine, *apportant à Rosaure la garniture de blonde.* — La voilà.

Rosaure. — Reprenez ceci, monsieur le menteur ; je ne veux rien de vous.

Florinde. — Comment ! c'est la blonde que j'ai fait acheter.

Brighella. — Je l'ai payée dix sequins à l'enseigne du Chat, et je l'ai envoyée par le garçon de boutique sans dire de quelle part.

Rosaure. — J'entends ; le présent me venait de Florinde, et le fourbe s'en est fait honneur.

(*Elle le reprend.*)

Lélio. — Le silence du seigneur Florinde m'avait encouragé à me faire un mérite de ses soins. Pour soutenir cette fable, j'ai eu besoin de dire des menteries ; et les menteries sont si fécondes de leur nature, qu'une seule suffit pour en enfanter cent. Je vais donc épouser ma jeune Romaine. Seigneur docteur, signora Rosaure, je vous demande humblement pardon, et promets de ne plus mentir dorénavant.

(*Il sort.*)

Arlequin. — Cette promesse est une chanson que je sais par cœur. Plus de mensonges, oh ! non ; mais par-ci par-là quelque invention ingénieuse.

Le Docteur. — Allons, Rosaure épousera le signor Florinde, et le signor Octavio donnera la main à Béatrix.

Octavio. — Nous serons quatre personnes heureuses, et nous goûterons les fruits de nos affections sincères. Nous aimerons toujours la vérité, si attrayante et si belle, et nous apprendrons à l'école de notre menteur, que les mensonges rendent l'homme odieux et ridicule ; et que le moyen de les éviter, c'est d'être sobre de paroles, judicieux et prévoyant.

(*Acte III, de la scène VIII à la fin.*)

ALFIERI (1749-1803) (1)

Né à Asti (Piémont) en 1749, *le comte Victor Alfiéri s'éteignit à Florence en* 1803. *A seize ans, Alfiéri se jette*

(1) Bibliographie. — Tedeschi, *Studi sulla tragedia di Alfieri*, Turin, 1876. — Mme de Stael, *Corinne.*

dans les plaisirs et les aventures et ne commence à écrire que vers 1775. *Il a substitué à la tragédie molle et efféminée de l'époque, un dialogue concis, énergique, mais peu caractéristique. Alfiéri est un poète frémissant, mais sans vérité. Il a écrit :* Philippe II, Polynice, Antigone, Agamemnon, Virginie, Oreste, la Conjuration des Pazzi, Marie Stuart, Timoléon, Mérope, Saül, etc.

LA CONJURATION DES PAZZI

La Conjuration des Pazzi *met en scène le fameux événement historique du* 26 *avril* 1478. *On y chercherait en vain le souci de la vérité historique. Le vieux Guillaume Pazzi hait les Médicis qui ont épousé ses filles, et son fils Raymond Pazzi déteste bien davantage encore ses beaux-frères. Raymond est privé de sa charge de gonfalonier, et le désir de se venger grandit en lui. Sa sœur Bianca essaie inutilement de tout concilier entre son frère et son époux. L'archevêque Salviati vient au nom du pape organiser la conjuration, à laquelle les deux Pazzi consentent à prendre part. On arrête les dernières dispositions en vue de l'attentat. Il réussit, et Bianca apprend le meurtre de son époux. Mais Raymond s'est blessé en assassinant Julien de Médicis, et il vient mourir sur la scène.*

POUR LA LIBERTÉ

RAYMOND. — Souffrir, toujours souffrir ! Ne me donnerez-vous pas d'autre conseil, mon père? Êtes-vous devenu esclave au point de ne plus sentir le poids du joug des Médicis, d'être insensible aux outrages et aux malheurs que nous éprouvons?

GUILLAUME. — Je partage votre indignation, ô mon fils ! et je suis plus sensible aux malheurs de l'État qu'à mes humiliations privées. Mais que dois-je faire? Les divisions des Florentins sont telles, que le plus léger mouvement peut leur être funeste, et devenir propice à nos tyrans. Il est trop vrai que vous ne pourrez changer cet État affaibli, qu'en le livrant à de plus grands malheurs.

RAYMOND. — Dites-moi, ô ciel ! où est l'État? ou, s'il existe encore, comment peut-il devenir plus malheureux? Vivons-nous? Vivent-ils ceux qui, remplis de crainte, de soupçons et de bassesse, traînent des jours pénibles et



ALFIERI

infâmes? Quel malheur peut-il arriver désormais? Qu'au lieu de répandre des pleurs honteux et inutiles, on répande du sang : eh quoi ! vous regardez ce malheur comme plus grand que ceux qui nous accablent! Vous qui, dans mon enfance, me rappeliez sans cesse les temps antiques avec une noble joie ; vous qui déploriez les maux de notre patrie, vous baissez la tête sous le joug ainsi que le vulgaire.

Guillaume. — Il fut un temps, je ne le nie point, où, plein de colère et d'impatience, enflammé de patriotisme, j'aurais sacrifié richesses, dignités et vie, pour abaisser les nouveaux tyrans élevés sur les ruines de l'État. Tout paraît facile à la jeunesse, et j'étais dans cet âge ; mais ne trouvant pour ces grands desseins que des amis infidèles et peu nombreux ; la tyrannie me paraissant s'affermir, et prendre chaque année de nouvelles racines; la crainte que j'avais d'exposer mon fils; tout me fit penser que je devais tenir une conduite moins noble, mais plus prudente. Au lieu d'être l'impuissant et faible ennemi des tyrans, je devins leur allié. Je vous donnai leur sœur pour épouse. Désormais, ne craignant plus pour ma sûreté, j'ai cessé de vivre caché ; et j'ai voulu vous sauver vous et vos fils, en les mettant sous les ailes immenses et redoutées de la tyrannie.

Raymond. — Précaution infâme et peu certaine! Blanche ne m'est point odieuse, quoique sœur des tyrans. Elle m'est chère, ainsi que les fils qu'elle m'a donnés, quoiqu'ils soient les neveux des Médicis. La sœur n'est point complice de ses frères ; vous seul êtes coupable, mon père, d'avoir mêlé leur sang au mien. Je ne voulus point vous désobéir alors, mais vous voyez maintenant le fruit d'une telle bassesse. Vous espériez, en formant ces nœuds, recouvrer puissance et dignités, et nous n'en avons retiré qu'infamie, outrage et mépris. Le citoyen nous abhorre, et il en a le droit, puisque nous sommes alliés des tyrans. Les Médicis ne nous haïssent plus, ils nous méprisent ; et nous méritons tous ces outrages, puisque nous fûmes citoyens.

Guillaume. — O mon fils ! je n'arrêterai pas longtemps le cours de vos grands desseins. Vous devez juger par vous-même combien il m'en a coûté jusqu'à présent pour réprimer les transports de mon indignation, et pour les colorer d'une fausse amitié. Il est vrai que, dans votre enfance, j'ai cherché à vous inspirer l'amour impatient de la liberté ; je m'y plaisais alors, j'en conviens; mais je m'en suis sou-

vent repenti, en remarquant en vous une âme trop indépendante et trop altière. Je crus devoir la tempérer, en lui opposant la douceur de Blanche. Enfin, vous avez été père, et vous l'êtes ainsi que moi... Ah ! si je ne l'avais pas été, la patrie m'aurait vu mourir pour elle ou avec elle.

RAYMOND. — Puisqu'en devenant père on devient esclave, pourquoi m'avez-vous exposé à être père?

GUILLAUME. — L'esclavage était alors douteux...

RAYMOND. — Notre bassesse l'était moins...

GUILLAUME. — J'en conviens. Ne voyant aux malheurs publics que des remèdes tardifs et vains, j'ai espéré que, livré aux doux sentiments d'époux et de père, vous pourriez vivre paisible...

RAYMOND. — Mais ce que ne peut être l'époux et le père, l'homme le peut être. Je ne suis pas né certainement pour ces vaines distinctions d'une inutile magistrature, qui mettent le dernier des hommes au premier rang. Cependant, on dit qu'aujourd'hui les tyrans ont entrepris de m'enlever cette dignité d'autant plus vile, qu'elle est un faux simulacre de la liberté. Si ce fut une infamie de l'accepter, ce serait une plus grande infamie de m'en laisser dépouiller. Voilà mon sort.

GUILLAUME. — Le bruit en court, et je l'ai entendu ; mais je ne le crois point, non.

RAYMOND. — Pourquoi ne le croyez-vous pas? Ne nous ont-ils pas fait de plus grands outrages? Ne vous rappelez-vous plus nos droits enlevés, les lois changées seulement pour les rendre plus cruelles? Nous fûmes encore bien plus outragés, quand nous nous abaissâmes jusqu'à nous allier aux Médicis.

GUILLAUME. — Écoutez-moi, mon fils ; respectez mes cheveux blancs, et croyez à ma longue expérience. Je ne dois point répandre en vain le fiel que je conserve aussi dans mon sein ; il est encore nécessaire de souffrir. Je ne crois point que les Médicis veuillent vous enlever votre dignité... Mais s'ils osent franchir toutes les bornes, renfermez votre colère. Quand on veut agir, les menaces sont inutiles. Les grandes vengeances sont les filles d'un grand silence. L'accueil flatteur que nous font les tyrans nous donne la mesure de la haine que nous leur devons....

XIXᵉ SIÈCLE

LE DRAME ROMANTIQUE

Le Romantisme italien, né sous l'influence allemande, compte parmi ses représentants ceux mêmes qui, comme Vincenzo Monti, s'efforçaient d'en combattre les théories. Les maîtres de l'école romantique sont Ugo Foscolo, Silvio Pellico, Alexandre Manzoni, etc.

IPPOLITO PINDEMONTE (1753-1828).

Hippolyte Pindemonte naquit à Vérone le 13 *novembre* 1753 *et mourut le* 18 *novembre* 1828. *Il est, avec son frère Giovanni Pindemonte* (1751-1812), *un des poètes qui ont essayé de suivre la voie ouverte par Alfiéri. Il ne publia qu'une de ses tragédies, l'*Arminio (1804), *où, précédant en cela Manzoni, il fait revivre le chœur.*

ARMINIUS

*L'*Arminius *est plutôt une étude qu'une œuvre dramatique. Chef des Chérusques, Arminius, libérateur de la Germanie, fut élevé à Rome où il avait été emmené en otage. Il resta fidèle à ses dieux et à sa patrie. Il sut faire l'entente entre les chefs des tribus germaines et gagner en même temps la confiance de Varus, lieutenant d'Auguste en Germanie. Les insurrections commencèrent, et Varus, sur les conseils d'Arminius, marcha contre les rebelles bien qu'il eût été averti de la conspiration par Ségeste, chef des Cattes. Varus venait de s'engager dans un défilé avec trois légions, quand les hauteurs se couvrirent de Germains, et Arminius, qui commandait l'arrière-garde, tomba sur les Romains et les tailla en pièces. Arminius souleva alors toute la Germanie, et après quelques succès il fut battu par Germanicus à la grande bataille d'Idistavisus. Mais il força les Romains à la retraite. Il périt à trente-sept ans dans un complot organisé par ses proches.*

La pièce réveilla le patriotisme italien ; c'était comme un défi jeté à la domination étrangère.

*Cependant l'*Arminius *est un peu froid dans sa solennité. Nous donnons ici le cinquième acte en entier.*

LA MORT D'ARMINIUS

VÉLANTE (1). — Ma mère, où es-tu? Voilà des heures que je te cherche partout et vainement.

THUSNELDA (2). — Et moi aussi je suivais partout ta trace. Tu me restes seule, seule maintenant que j'ai perdu mon fils, et que, mort ou vainqueur, je perds mon époux.

VÉLANTE. — Le dernier effort de Thelgast a donc été inutile?

THUSNELDA. — Oui : ils en sont venus aussitôt aux armes. Arminius, que je suivais, m'a ordonné de me retirer, et je me repens maintenant de mon obéissance. Je voudrais tout voir, tout connaître : présente à la bataille, je ne craindrais que la réalité, et maintenant j'ai même à craindre le mensonge.

VÉLANTE. — Mais il fallait serrer dans tes bras celui que tu aimes, le retenir, baigner son visage de tes pleurs...

THUSNELDA. — Eh ! que n'ai-je point tenté?... Il ne voit plus que le trône.

VÉLANTE. — O ma patrie, je verserais pour toi mon sang ; mais si c'est un crime d'abhorrer, de détester ce combat, punis-moi, je suis coupable.

THUSNELDA. — Ah ! que je le suis bien plus, moi qui, en les approuvant, ai enflammé encore les désirs déjà si ardents d'Arminius !

VÉLANTE. — Et comment en effet, si prévoyante et si sage, as-tu pu approcher les lèvres d'un tel poison?

THUSNELDA. — Il me l'offrait. Tu sauras quelque jour tout ce que peut sur nous un époux chéri et longtemps respecté.

VÉLANTE. — Ah! que dis-tu?... Non, jamais je ne le saurai. L'homme qui seul au monde pouvait me l'apprendre n'est plus à moi.

THUSNELDA. — O nœuds de l'hymen, avec quelle force vous enchaînez une âme ! Arminius fait aujourd'hui tous nos maux, et aujourd'hui je l'aime encore.

---

(1) Fille d'Arminius.
(2) Femme d'Arminius.

VÉLANTE. — Et quel sera, penses-tu, l'issue de ce fatal combat?

THUSNELDA. — Avec les nouveaux amis qui lui sont arrivés, je ne crois pas qu'Arminius puisse être vaincu.

VÉLANTE. — Et quels sont ces nouveaux amis?...

THUSNELDA. — Comment? ne sais-tu pas qu'Inguiomer est en ces lieux, et qu'il s'est uni à ton père?

VÉLANTE. — Puissances éternelles! Presque toute la nation combat pour lui, et tu t'opposes à lui, insensé Thelgast! tu fais ta perte et la mienne, et ne sauve point ta patrie! Ah! la douleur m'accable... (*Elle se laisse tomber sur le siège où Balder a expiré.*) Trop heureux, ô mon frère, d'avoir ici rendu le dernier soupir! J'envie plus ton sort, hélas! que je ne l'ai pleuré.

THUSNELDA, *regardant tout autour d'elle.* — Et point de nouvelle encore! Personne ne pense à nous! Arp m'avait pourtant donné sa parole... Infidèle messager, pourquoi tardes-tu?

VÉLANTE. — Non, nous ne devions pas nous tenir éloignées de cet affreux champ de carnage; il fallait nous élancer au milieu des deux armés. Ton nom, ma jeunesse, mes cheveux épars, notre douleur, notre désespoir, eussent attendri les soldats : peut-être le fer fût-il tombé des mains de ceux d'Arminius. Et si déjà les dards volaient des deux côtés, j'aurais de ma poitrine couvert mon père contre Thelgast; et toi tu aurais fait à Thelgast un rempart de ton sein contre les coups de ton époux.

THUSNELDA. — Vaine illusion. La mort d'un fils a paru fléchir un instant cette âme altière : mais après un attendrissement passager qui nous trompa, elle s'est relevée plus superbe et plus terrible.

VÉLANTE. — Quel changement en un espace de temps si court! Quels plus doux noms aujourd'hui que ceux d'épouse et de fille! Et aujourd'hui aussi quels noms plus funestes!

THUSNELDA. — Rien ne nous reste plus que d'élever nos vœux vers le ciel.

VÉLANTE. — Et quels vœux!... Comment placer en une seule prière la patrie et mon père, Thelgast et Arminius? O trop fortunés habitants des forêts! La défense de la tanière qui vous abrite et celle de votre sauvage postérité ne sont jamais séparées pour vous! Vous ne connaissez

point la barbarie de notre race humaine. Et moi je dois prendre des entrailles telles que n'en ont pas les bêtes farouches !... Non, non... Plutôt mille fois l'esclavage... Mais, grands dieux ! pardonnez !...

THUSNELDA. — Calme-toi, je t'en supplie....

VÉLANTE. — Que je me calme !... Peux-tu comparer ton état au mien? Tu n'as en ton cœur que la patrie et Arminius : le mien est plein de Thelgast, et avec lui d'une autre tempête. Mon sein est à la fois déchiré du glaive de mon amant et de celui de mon père, et le combat y est plus cruel que sur le champ même du carnage.

THUSNELDA. — Ah ! connaissons à la fin notre sort. Viens.

VÉLANTE. — Où?

THUSNELDA. — Dans la plaine.... Mais ne vois-je pas un guerrier courir vers nous d'un pas rapide? Arp, point de retard : accable-nous des horribles nouvelles que tu apportes! Nous sommes toutes deux prêtes à mourir.

ARP (1). — Jamais je ne fus témoin d'une si terrible mêlée. Déjà elle était chaudement engagée, quand j'arrivai avec Inguiomer. Notre chef retient ses soldats et demeure attentif à ce premier choc, comme la foudre encore cachée dans le nuage qui la recèle. Que de coups ai-je vus dignes d'être portés au cœur d'un ennemi étranger ! Deux fois Thelgast et Arminius se rencontrèrent, deux fois l'un évita l'autre, et passa. Personne n'osa toutefois l'attribuer à une crainte mutuelle. Cependant Thelgast paraissait plus occupé de se défendre que de frapper ; sa voix faisait plus que son bras. « Amis, criait-il, quelle pitié, quelle triste folie de nous entr'égorger tous ainsi pour un seul homme ! Quel abus de vos armes et de vos vies ! Conservez-les pour des ennemis et pour des guerres plus dignes de mémoire. » Et à ces mots une foule de combattants, maudissant les guerres civiles, jetaient loin d'eux leurs lances, ou changeaient de drapeaux. Arminius se vit ainsi affaibli, et bientôt même lui fut enlevé Gismond, que la lance de Thelgast terrassa d'un coup à jamais fameux. « Juste punition, disait chacun, du piège affreux qu'il tendit aux jours de Thelgast dans l'obscurité du bois. » Inguiomer se met alors en mouvement, et par une trahison inattendue, range sa troupe contre Armi-

(1) Soldat chérusque.

nius. Mais Arminius remplit si bien à la fois les fonctions de chef et de soldat, il déploie tant de valeur, il conserve tant de sang-froid dans sa fureur même, que le destin de la bataille flotte encore incertain.

THUSNELDA. — Irons-nous, Vélante?

VÉLANTE, *s'appuyant contre un arbre.* — Mes pas ne sauraient m'y conduire. La douleur m'a frappé tout entière d'une si rude atteinte, que je ne puis plus me soutenir.

THUSNELDA. — Arp, retourne, je t'en prie, au champ de bataille, rapporte-nous de plus sûres nouvelles, et un plus sûr désespoir.

(*Arp se retire.*)

VÉLANTE. — Sois vainqueur, ô Thelgast, mais que mon père ne meure point.

THUSNELDA. — Je l'ai toujours dit, Arminius devait se défier d'Inguiomer.

VÉLANTE. — Et pourtant, combien l'oncle ne doit-il pas à son illustre neveu?

THUSNELDA. — C'est pour cela même : la reconnaissance lui pesait trop.

VÉLANTE. — Ame ignoble !

THUSNELDA. — Arminius ! Ah ! qu'as-tu voulu faire?

VÉLANTE. — Mais qu'il vive au moins avec le repentir. Un doux espoir me parle maintenant. Le noble Thelgast ne veut point la mort de mon père, et il veille en même temps sur ses propres jours. Je n'ai qu'une vie.... je serais heureuse d'en donner cent pour les sauver tous deux.

(*On entend les trompettes.*)

THUSNELDA. — Chant de victoire!... Mais quel est le vainqueur?

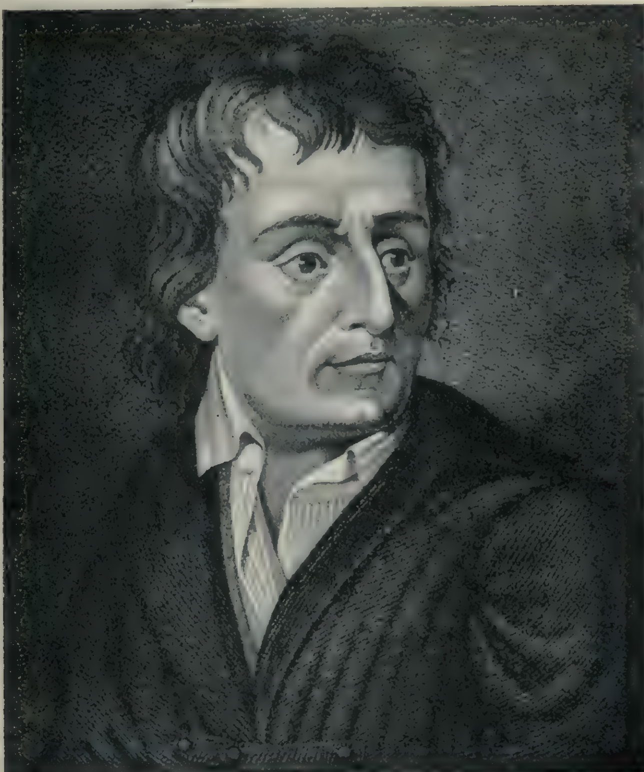
BARDES, *en dehors de la scène.* — Vive Thelgast ! Vive le héros, citoyens, la gloire et la terreur des contrées hyperboréennes.

VÉLANTE. — Tu entends ?

THUSNELDA. — Ah ! je n'ai plus de doute!

VÉLANTE. — Affreux jour !

LES BARDES. — Descendez sur ce noble front, immortels lauriers ; que tout chemin se pare de fleurs sous les pas du vainqueur. Vive Thelgast, vive...



IPPOLITO PINDEMONTE

Thelgast (1) *paraît, l'épée nue, parmi une troupe de Bardes et de Chérusques.*

THELGAST. — Cessez, Bardes, cessez. Ce n'est point ici un temps de joie et de chants de victoire : c'est un temps d'horreur et de larmes.

VÉLANTE. — Eh bien !... j'ai donc perdu mon père !

(1) Chef chérusque.

THELGAST. — Quand il s'est fait tyran, c'est alors que ton père fut perdu pour toi.

VÉLANTE. — Ciel !

THUSNELDA. — Et il ne vit plus?

THELGAST. — Il vit, Thusnelda, mais pour bien peu d'instants. O valeur sans exemple, et si cruellement funeste ! ô inconcevable et fatale audace !

VÉLANTE. — Fille malheureuse !... Et toi, tu es sans blessure?

THUSNELDA. — Et l'infortuné Arminius a donc combattu avec un si héroïque courage?

THELGAST. — Il soutenait seul l'effort de la bataille ; je l'ai vu environné de montagnes de cadavres ; j'ai vu quelques-uns de mes guerriers n'oser le frapper, et, la lance levée, s'arrêter soudainement pour le contempler.

THUSNELDA. — Tu pouvais l'arracher à la mort...

THELGAST. — A peine assuré de la victoire, je m'élance où il combat. Il s'offre à mes regards, son bouclier rompu, son casque partagé en deux, blessé en vingt endroits, et pourtant redoutable. C'était le chêne qui, frappé de la foudre, s'élève encore majestueusement. J'éloigne de lui tous ceux qui l'entourent ; et avec mes paroles, avec ma main que je lui tends en signe d'amitié... Hélas, il était trop tard ! Sa vie s'échappait de cent côtés avec son sang.

THUSNELDA. — Ah ! peut-être arriverai-je à temps encore...

(*Elle sort.*)

VÉLANTE. — Et Inguiomer ?

THELGAST. — Il est allé cacher la honte d'avoir perdu son bouclier... (*Retenant Vélante qui veut suivre Thusnelda.*) Vélante, j'ai fait, je crois, aujourd'hui tout ce que je pouvais pour toi sans me manquer à moi-même. Mais je ne mérite plus ta main, je le vois trop. J'ai voulu vainement te sauver ton père, et je suis la cause certaine de sa mort. Je suis donc venu t'offrir tout mon sang : maintenant que j'ai servi la patrie, comme je le devais, je puis à mon gré disposer de moi-même... Prends mon épée, et plonge-la tout entière dans ce cœur qui jamais ne brûla plus ardemment pour toi... Pourquoi pleures-tu, femme chérie ? La vie sans toi m'est pire que la mort ; et si je dois sortir de la vie, que puis-je désirer autre chose que de mourir de ta

main? Prends ce fer, t'ai-je dit, et venge ton père. Je n'ai point de mère ou de sœur qui vienne pleurer sur ma cendre ; mais viens quelquefois, je serai satisfait, viens seule près de la tombe où je dormirai, et répands-y furtivement quelques fleurs.

Arp. — Arminius, près de sa fin, arrive en ce lieu; il veut mourir, dit-il, où est mort Balder.

Vélante. — O ciel, quel spectacle !

Arp. — C'est un miracle que le souffle de la vie lui reste encore. Son corps est couvert de blessures. Mais son âme, son âme invincible le soutient. Les chantres de sa gloire élèvent son nom jusqu'au ciel, et disent qu'il finit comme le soleil à son déclin.

(*Vélante court à la rencontre d'Arminius, qui s'avance lentement, soutenu par les guerriers et par Thusnelda.*)

Thelgast, *après un long silence.* — Ainsi donc est achevé le cours brillant de ta glorieuse destinée !

Arminius. — Non, pas encore. Je conserve un reste fugitif de vie, et j'espère bien l'employer. Enfin le bandeau tombe de mes yeux : je vois la vérité ; je fais plus encore, j'avoue que je la vois. J'ai donné la mort à mon fils ; j'ai tourné le fer contre ma patrie : l'un et l'autre sont vengés et mon trépas est juste. Thelgast, nous avons entrepris tous deux une œuvre éclatante : mais si la mienne ne m'a point valu de gloire avec le succès, la tienne au contraire, même malheureuse, t'a couvert d'une gloire immense. Tu es donc le plus grand des hommes ; et mon âme est remplie pour toi d'une noble jalousie.

Thelgast. — Ah ! qu'entends-je? Ton cœur ne garderait contre moi aucun ressentiment !

Arminius. — Viens dans mes bras. Je te recommande ma chère Thusnelda ; que Vélante soit ton épouse. Vois en lui, ma fille, un homme divin, et applaudis-toi de ton sort. Thelgast, mon gendre, à toi mon épée... (*Un guerrier présente l'épée d'Arminius à Thelgast, qui lui donne la sienne.*) Il est vrai qu'elle a été souillée du sang de nos compatriotes ; mais lave ce sang dans le sang ennemi, et elle sera purifiée. Il me semble que je combattrai encore si mon glaive combat dans la main de Thelgast.

Thusnelda. — Dieux ! quel changement et quelles paroles !

VÉLANTE. — O mon père !... mon père !... Et c'est donc le dernier baiser que reçoit de moi ta main !

ARMINIUS. — Si jamais, Thelgast... tu parles de ma faute... parle aussi... de mes derniers sentiments. Vous, objets chéris, séchez vos larmes... si j'ai perdu votre amour... je l'ai regagné ; je meurs heureux.

(*Il expire.*)

THELGAST. — Il meurt comme le devait Arminius ; et son dernier soupir est le plus beau de tous ses triomphes. Chérusques, qui parmi vous désormais osera tenter de régner, si Arminius l'a tenté vainement? Mais rendons de dignes honneurs à sa cendre. Que les âges futurs disent qu'il a voulu se faire tyran, et que vous l'avez immolé ; qu'il n'eut jamais d'égal parmi les Germains ; qu'il est mort repentant, et qu'il a obtenu de vous un magnifique tombeau.

LE CHŒUR. — Du sein de la tyrannie passagère qui a troublé ces contrées, voilà que sort la liberté plus riante et plus belle.

Mais elle ne pourra durer, ô ma patrie, que tant que dureront tes mœurs. Craignez toujours les dieux, ô Germains, aimez toujours la vertu.

VINCENZO MONTI (1754-1828) (1)

Vincenzo Monti est peut-être l'un des premiers poètes de l'Italie. Il est aussi l'un des plus discutés. Les uns ne voient en lui qu'un auteur du dernier ordre, les autres le regardent comme un génie. Monti ayant admirablement traduit Homère, sans connaître pour ainsi dire le grec, Ugo Foscolo l'appela : « Monti, traducteur des traducteurs d'Homère. » Comme auteur dramatique, il déploya un talent considérable et Carducci a dit de lui que, « plus varié que Métastase, plus riche que Parini, plus vivant qu'Alfieri, il sut renouveler ce qui pouvait se conserver des traditions de l'art italien ».

---

(1) BIBLIOGRAPHIE. — CARDUCCI, *Œuvres dramatiques de Monti*, Florence, 1858. — 1869, 5 volumes. — KERBAKER, *Un luogo di Shakespeare imitato da V. Monti*, Florence, 1902.

Monti mourut à Milan le 13 *octobre* 1828 ; *il était né à Ortazzo, le* 19 *février* 1754.



VINCENZO MONTI

CAIUS GRACCHUS

Caïus Gracchus *est le chef-d'œuvre de Monti.*

Caïus est un jeune tribun dévoué à l'entreprise pour laquelle son frère a perdu la vie, plein d'amour pour le peuple, de compassion pour les vaincus, affectueux pour sa

vieille mère, pour son épouse, jaloux de son honneur compromis par les excès de ses partisans, et poussé par la fatalité de sa cause à des extrémités qu'il désapprouve. La tragédie de Monti est romaine par la grandeur des sentiments et des vertus civiques. A l'exemple de Shakespeare, il a osé introduire le peuple sur la scène.

CORNÉLIE ET CAIUS

Cornélie paraît, suivie de Licinia tenant son fils dans les bras, et de l'affranchi Philocrate).

CORNÉLIE. — Sèche tes larmes, Licinia, et ne trahis pas notre marche par tes sanglots. Avançons en silence, ma fille. — Et toi, guide-nous, Philocrate.

CAIUS, *à Fulvius.* — Quelle voix ! as-tu entendu?... C'est ma mère !...

FULVIUS. — Approchons.

CORNÉLIE. — Nous ne sommes pas seuls... Arrêtez : je vais en avant, je vais seule reconnaître ...

CAIUS. — Mon cœur palpite avec violence !...

CORNÉLIE. — Holà ! citoyens, qui êtes-vous?

CAIUS. — Ma mère !

CORNÉLIE. — Et de qui la mère !

CAIUS. — De Gracchus ; oui, c'est moi, c'est Caïus ; ne craignez rien ; reconnaissez la voix de votre fils.

CORNÉLIE. — Oui, tu es Caïus ; mon cœur me le dit... mon cher fils !... Mais comment?... Et quand donc?...

CAIUS. — Vous saurez tout... Mais mon épouse, ma Licinia, où est-elle? Vous la nommiez tout à l'heure. Où est-elle?

LICINIA. — Elle est dans tes bras. Le son de ta voix me retentit au fond de l'âme : je sentais ta présence.

CAIUS. — O bonheur !

LICINIA. — Et celui-ci, le vois-tu? Tes yeux le reconnaissent-ils?

CAIUS. — Mon fils ! dieux puissants ! mon fils ! A l'heure où tout dort dans la nature, où l'innocence sommeille en paix, toi, pauvre innocent, tu erres au milieu de ces épaisses ténèbres, exposé à la colère des éléments ! O ma mère ! quelle affreuse disgrâce force donc la famille de Gracchus à braver ainsi les ombres de la nuit?... Qui donc vous persécute? Qui vous chasse de votre demeure?

Cornélie. — Rentre, Philocrate, et emmène avec toi ces enfants. (*Bas à Caïus.*) Quel est cet homme qui t'accompagne?

Caius. — Un ami fidèle qui peut tout entendre.

Cornélie. — Je te peindrai donc tout entier le triste état de ta famille, et les dangers qui nous menacent. Le jour qui va se lever, mon fils, sera un jour d'horreur, et ce Forum, naguère théâtre de toutes les vertus, va bientôt être un théâtre de tumulte, de sang, et de crimes. C'est ici qu'a expiré ton frère, frappé en défendant la bonne cause. En ce lieu même est ta demeure. Dois-je y attendre que la fureur praticienne vienne dans ses excès la violer? Y a-t-il au monde un asile sacré pour ces tigres, revêtus de la toge, altérés du sang plébéien? O mon fils ! tu étais éloigné de nous, et je tremblais. Ce n'était point pour moi ; ta mère, tu le sais, ne connaît pas la crainte ; c'était pour les objets chéris de tes saintes affections, pour les jours de ton tendre fils, en qui j'aime à t'assurer un vengeur si tu viens à périr. Daigne donc m'écouter, mon cher Caïus... Au milieu de cette ligue criminelle de tous les méchants, il est un homme qui prend pitié de notre mauvaise fortune ; un juste qui, tout patricien qu'il est, déteste les noires trames des patriaiens, qui m'en a donné avis, et m'a offert sous son toit asile, sûreté et silence. C'est là que je marchais, pleine d'inquiétude, confiant aux ombres de la nuit ces vies qui te sont si chères. Maintenant que je te revois, mon projet est changé : la crainte n'approche plus mon âme.

Caius. — Et je vous défends de craindre, ma mère. Dans peu le soleil et votre fils montreront leur front dans Rome ; les hommes et les choses, tout va changer de face.

Licinia. — Je l'espère, Caïus. Mais ton absence a été pour moi une cause de larmes, ta présence m'est une cause d'effroi. Ton courage me rassure à la fois et m'épouvante. Tu as à vaincre de redoutables ennemis, le sénat, les tribuns, le consul ; mais le plus fatal de tous, c'est toi-même. Ouvre ton âme à des conseils de douceur, je t'en conjure : marche avec prudence, avec circonspection, et, par pitié, conserve dans ta vie celle de ton fils et la mienne.

Caius. — Rassure-toi, épouse chérie ; tranquillise ton âme par l'espoir d'un destin meilleur. Laisse cette terreur aux femmes de nos ennemis... Mais quel est-il, ô ma mère,

ce protecteur si compatissant de ma famille, ce patricien sans perversité?

CORNÉLIE. — C'est le fils de Paul-Émile, ton parent.

CAIUS. — Mon ennemi !...

CORNÉLIE. — Ce nom ne peut convenir à un bienfaiteur.

CAIUS. — Il est mon ennemi, et d'une main ennemie un bienfait est une offense. J'aime mieux recevoir la mort que la vie, de l'homme qui me hait. Et ne fût-il pas tel encore, il est l'idole des grands, le plus superbe contempteur du peuple, et c'est assez.

CORNÉLIE. — Caïus, tu outrages la vertu.

CAIUS. — Il n'y a point vertu, là où il n'y a point amour du peuple. Épargnez-moi ce langage, ma mère : il m'irrite.

CORNÉLIE. — C'est la première fois que mes paroles importunent mon fils. Je pardonne à ta douleur une réponse trop peu respectueuse.

FULVIUS. — Je ne sais plus me taire. Illustre Romaine, vous vous chargez d'une mauvaise défense, et il est dur d'entendre sur vos lèvres l'éloge d'un grand citoyen sans doute, mais d'un tyran. A qui alliez-vous confier la vie des Gracques? A un Scipion? Et n'est-ce point un Scipion qui vous a privé de votre premier fils? O Scipions ! famille orgueilleuse et despotique, féconde en grandes âmes et en tyrans ! Et vous, Cornélie, vous qui êtes de leur sang, est-il vrai que vous puissiez aimer le peuple?

CORNÉLIE. — Caïus, quel est ce téméraire?

FULVIUS. — Appelez comme il vous plaira ma franchise : je suis Marcus Fulvius.

CORNÉLIE. — Tu es Fulvius, et tu oses élever la voix devant moi ! Et tu ne sais pas encore que tout pervers doit se taire en face de la mère des Gracques ! Caïus, tu choisis mal tes amis, et tu prends peu soin de ton honneur. Ce misérable, sache-le, a voulu attenter à la vertu de ta sœur. Voilà pourquoi Émilien lui a interdit sa maison, pourquoi s'exhalèrent naguère ses folles menaces, et aujourd'hui ses calomnies plus folles encore. O mon fils ! que peux-tu avoir de commun avec un tel homme? Un Gracque ami d'un Fulvius!

FULVIUS. — O rage !... Quelle insulte !

CORNÉLIE. — Tu l'as méritée.

FULVIUS. — Et qui vous a donné ce droit sur moi?

CORNÉLIE. — Qui?... ta conduite... Peut-être devrais-je dire tes crimes.

FULVIUS. — Mes crimes, Cornélie? Faut-il les dire tous? C'est une haine implacable contre les superbes, c'est un amour immense, un fanatisme ardent pour la liberté !

CORNÉLIE. — Quel mot oses-tu prononcer, et devant qui? Tu n'as ni honneur ni vertu, et tu parles d'être libre ! Amour de la liberté, éternel prétexte de tous les crimes ! Fouler impunément les lois, répandre de tous côtés la fureur des partis, flétrir d'atroces calomnies tout homme en qui l'on ne voit pas son pareil ; attenter à la vie, à la fortune, à la réputation ; enchaîner la parole, la pensée même ; et ensuite, chargé de toute espèce de souillure, parler de vertu, de fraternité, s'arroger le titre de purs et vrais citoyens, avoir toujours sur les lèvres la patrie, et jamais dans le cœur : voilà la noble, la sublime, la sainte liberté de ceux qui te ressemblent, liberté de brigands et d'assassins, et qui n'est point celle des Gracques ! Suis-moi, mon fils.

(*Cornélie et Licia sortent.*)

FULVIUS. — Tu l'as entendue? Dois-je souffrir un si atroce langage? Ajouteras-tu foi à ses paroles?

CAIUS. — Respecte ma mère, et songe bien à te justifier : à te justifier, tu m'entends!

FULVIUS, *seul.* — Me justifier? Et sais-tu bien qui je suis? Va, insensé ; le jour te révélera tout à l'heure l'œuvre de mes mains ; et il te faudra l'approuver, la taire ou périr avec moi.

(*Acte I, de la scène III à la fin.*)

UGO FOSCOLO (1778-1827) (1)

Ugo Foscolo naquit dans l'île de Zante, le 26 *janvier* 1778, *et mourut dans la banlieue de Londres, le* 10 *octobre* 1827. *Il imita d'abord Alfieri et écrivit* Tieste, *qui fut jouée à Venise en* 1797. *On sait que Foscolo, qui admirait Bonaparte, se fit remarquer par son hostilité contre Napoléon. Foscolo est un lyrique, et l'expression de son patriotisme*

(1) BIBLIOGRAPHIE. — ANTONA-TRAVERSI, *Studi su U. Foscolo*, Milan, 1884.

remue encore les Italiens. En 1819, *il donna* Ricciarda, *pièce sombre, mais émouvante et d'un style coloré.*

RICCIARDA

Tancrède a partagé ses États entre ses deux fils : Guelfe issu d'un premier lit, et Evérard, né d'un second mariage. A sa mort, Guelfe s'est emparé du domaine de son frère et une guerre impie a éclaté entre eux. Les deux fils de l'usurpateur ont péri dans un combat, et, par une lâche vengeance, il a empoisonné dans un festin l'un des fils de son rival. L'autre, Guido, est si passionnément amoureux de Ricciarda, fille de Guelfe, qu'abandonnant l'armée de son père, il vit caché dans le palais de Guelfe, au milieu des tombeaux de sa famille. Ricciarda conjure Guido de fuir, et ce jeune prince, tantôt veut venger sa race dans le sang de Guelfe, tantôt remet ses armes à Ricciarda pour ne pas s'en servir contre le père de son amante. Guelfe arrive au moment où sa fille tient à la main le poignard de Guido. Refusant de cimenter la paix en accordant la main de Ricciarda à son neveu, il a tenté le sort des combats et la fortune l'a puni de ses sentiments barbares ; mais il devine le refuge de Guido, et, s'armant du poignard, il jure d'en frapper sa fille si le lâche fils de son frère ne paraît pas. Guido se montre et Guelfe le frappe ; mais la blessure est légère et l'irruption des troupes victorieuse l'empêche de redoubler. Guelfe poignarde alors sa fille et se poignarde sur son corps plutôt que de devoir la vie à la pitié de son frère.

LES FRÈRES ENNEMIS

CONRAD (1). — Vous refusez de me suivre ?

GUIDO. — Et pourquoi?... Pour montrer seulement à mon père jusqu'où va mon ingratitude?... Vous voilà seul, désarmé ; dans quelques instants peut-être Guelfe vous connaîtra, et la seule arme qui nous reste, je ne puis m'en servir pour vous... Affreuse situation !... Je ne puis même la tourner contre moi, et vous enlever enfin la funeste espérance de conserver mes jours. Suis-je assez avili?... Laisse-moi rentrer...

(1) Ami d'Evérard.

CONRAD. — Qu'aurai-je donc à dire?...

GUIDO. — O ciel !... Vois-tu ces pleurs aussi lâches qu'inutiles? Dis à mon père que je veux les cacher à tout le monde, et à lui plus qu'à tout autre... Laisse-moi.

CONRAD. — Ah ! Guido ! vous refusez donc à votre père le bonheur même de vous voir? Il m'a vu revenir sans vous, et aussitôt il s'est livré à ce parti extrême. Une seule parole est sortie de sa bouche : « Conrad, prends soin de mon peuple, si je ne reviens pas. » Et il est parti secrètement. Mais je le suivais malgré lui. Le temps et le lieu lui seront favorables pour vous entretenir ; Guelfe lui a commandé de l'attendre ici.

GUIDO. — Vois donc !... Mais je ne puis le fuir... il vient...

CONRAD. — J'observerai de loin les pas du tyran.

GUIDO. — Ah ! Seigneur !...

EVÉRARD. — O mon fils !... Tu pleures !... Tu trembles !... Mais dis-moi, vis-tu jamais un autre jour pâlir le front de ton père?

GUIDO. — C'est vous qui faites couler mes larmes... vous seul !

EVÉRARD. — Et tu ne gémis point sur notre honneur ! Il faut que je cache mon nom ; il faut que je vienne sous une humble et furtive obscurité, là où je pouvais entrer le fer à la main. Un moment de plus, et les vils outrages d'un barbare ennemi, surtout mes craintes pour tes jours, allaient peut-être me faire découvrir ; j'allais perdre à la fois gloire, patrie, enfants, et quand je pourrais en vainqueur imposer le pardon, c'est à moi de le demander... et à qui?... Guelfe ne veut que du sang !

GUIDO. — Le nôtre peut lui échapper, et ne saurait d'ailleurs suffire à sa rage ; il se réserve celui de son innocente fille.

EVÉRARD. — C'est grâce à sa vertu que je suis encore père ; et elle expie ce bienfait par les plus amères souffrances. Aussi, jamais je ne croirais t'avoir sauvé, si elle restait esclave ; mais son salut et le nôtre est dans les armes. Si tu n'étais ici, déjà la victoire serait à moi. Pise nous a envoyé une flotte nombreuse pour fermer à Guelfe la mer et tout espoir de fuite. A chaque instant mes tentes reçoivent de nouveaux soldats, déserteurs d'un camp où la mort punit la plus légère faute. Qu'aux premières approches de la nuit je livre l'assaut, et tu verras aussitôt

déchu de son audace le tyran dont ses craintes et les nôtres font toutes les fureurs.

GUIDO. — Cette fureur alors sera désespérée. C'en est fait, Ricciarda, je vois ta mort inévitable.

EVÉRARD. — Et moi la tienne, Guido... Peut-être te suivrais-je, si je n'avais une patrie.

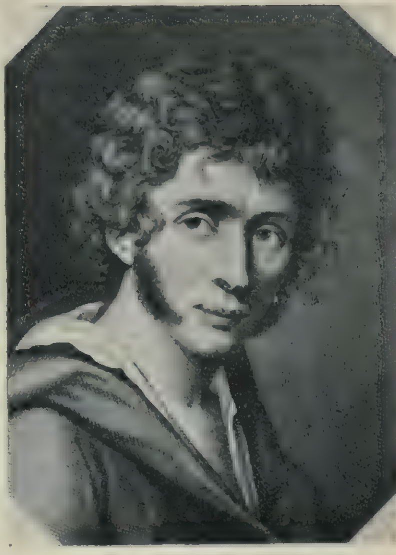
GUIDO. — Allez, seigneur, allez le venger celui de vos fils qui ne mourut point ingrat ; abattez l'impie ; éteignez les flambeaux dont le parti Guelfe embrase l'Italie. Non, mon père, non, je ne désire pas que votre glorieuse épée tombe aux pieds d'un traître. Mais vous ne devez ni espérer, ni souhaiter désormais que je vive. Mon unique espoir... espoir criminel ! écoutez-moi, et frémissez... c'était que Guelfe fût victorieux !

EVÉRARD. — Fils trop infortuné !... tu m'attendris plus encore que tu ne m'irrites. Ton funeste amour peut-il t'aveugler à ce point?

GUIDO. — L'amour ! je ne sens que lui, et c'est lui dont l'infaillible et triste prévoyance m'éclaire sur mes malheurs à venir. Ricciarda est aux mains d'un père qui est son ennemi ; elle m'aime plus encore que je ne l'aime ; cependant son cœur renferme toutes les vertus d'une fille : tant que son père sera en péril, elle refusera de le quitter, et jamais je ne voudrais la conduire à violer la sainte loi de la nature. Un jour peut-être si, vaincus par Guelfe, elle nous voyait malheureux, sans armes, sans patrie... alors seulement elle me pourrait préférer à son père dans la prospérité. Mais non, je ne la chéris pas, je l'abhorre, je la repousse cette coupable illusion, et toujours cependant elle vient m'assaillir : j'ai dû vous la révéler, mon père ; il est juste au moins que vous sachiez aujourd'hui pour quel fils vous prenez les armes et exposez votre tête, afin que sa perte vous devienne moins douloureuse.

EVÉRARD. — Je perdrais tout au monde plutôt que toi, ô mon fils ; mais je perds tout avec toi, tant que tu t'obstineras à fermer ton cœur à l'espérance, tant que ta malheureuse amante craindra ou dédaignera tout secours humain.

GUIDO. — Mourir avec moi, c'est tout ce que peut Ricciarda, c'est tout ce qu'elle veut : ce dernier don de son sublime amour, est le seul que je doive attendre d'elle.



UGO FOSCOLO

Laissez-moi l'accepter, ô mon père. Vivez, âme généreuse, vivez pour votre patrie ; rachetez glorieusement et le sceptre de vos ancêtres déshonoré par la main qui le porte, et ce palais qu'ils habitent, et leurs vénérables tombeaux. Ricciarda et votre cher Guido seront réunis par vos mains dans l'asile sacré de la sépulture où vos larmes les suivront. Voilà tout ce que vous pouvez. Quel que soit aujourd'hui le sort des armes, elle se dévouera, victime imprudente de sa vertu ; et cette triste certitude est si profondément gravée dans mon âme, qu'à chaque instant il me semble voir l'ombre de mon amante, et l'entendre qui me crie : « Mon père m'a immolée ! »

EVÉRARD. — Je connais sa barbarie ; mais serait-il si dénaturé? O mon cher Guido ! il n'est point de père si injuste qui, au fond de son cœur, ne sente quelque tendresse pour ses enfants. Mais le ciel n'inspire aux enfants aucune tendresse pour leurs malheureux pères. Tes craintes t'abusent sur le sort de celle que tu aimes. Les miennes, hélas! ne sont que trop réelles...

GUIDO. — C'est en vain que vous voudriez me sauver. Ordonnez que je suive vos pas, et, quelque infortuné que je sois, vous ne verrez point en moi un fils impie : mais vous ne saurez faire cependant que je vive. Quand la piété filiale me contraindrait à supporter le poids de mes maux, leur excès accablant me ferait lentement expirer à vos

yeux. Jusqu'ici j'ai contemplé la mort d'un regard assuré et presque joyeux. Votre douleur seule, douleur inévitable, me faisait pleurer, mais l'horrible danger où vous êtes me déchire le cœur d'une nouvelle plaie... hélas ! mon père, bien inattendue !

CONRAD. — Guelfe approche sans doute : j'ai vu de loin ses guerriers sous les armes.

EVÉRARD. — Adieu... Si je demeure inconnu, tu reverras ton père.

GUIDO. — Vous restez, la mort sur la tête... ô ciel !...

EVÉRARD. — Je suis venu pour faire un dernier effort, et je dois persister jusqu'au bout. Mais s'il est décidé que je ne rentrerai plus en ces lieux, alors, fils trop cruel, je n'ai plus de loi que mon désespoir, et c'est au glaive que je m'en remets du soin de te sauver. Je mourrai sur le champ de bataille ; mais je mourrai comme j'ai vécu, et ma dernière prière s'adressera à Dieu pour que tu n'aies jamais le malheur d'être père.

GUIDO. — Malheureux que je suis ! Votre prière retombera sur celle que vous deviez nommer votre fille.

CONRAD. — Fuyez, Guido !

GUIDO. — Pourvu que vous viviez, mon père, que ce soit, s'il le faut, la dernière fois que je presse votre main. Pleurez Ricciarda, et pardonnez à votre fils. Toi, Conrad, pardonne à ton ami.

EVÉRARD. — Et toi, Conrad, toi qui es pour moi plus qu'un fils, incomparable ami, tu veux donc aussi périr ?

CONRAD. — Vous ne tremblez maintenant que pour votre fils, et vous le devez. Mais je tremble pour la patrie : avec vous nous perdrons tous un prince, un ami, un père. Voici Guelfe.

GUELFE. — Je l'ai laissée libre d'elle-même : c'est elle qui fera aux offres d'Evérard une réponse décisive et immuable, et peut-être contre mon gré.

RICCIARDA. — Ma réponse sera celle que Guelfe doit attendre de sa fille, votre maître de celle qu'il voulait unir à son fils, l'Italie d'une princesse du sang de Tancrède. Vous verrez trembler peut-être en parlant mes lèvres décolorées, mais je viens m'arracher du cœur l'unique espérance qui soutienne ma vie ; elle me presse, elle m'assiège encore : je vaincrai, mais ma victoire sera ma mort. Mon père exige aujourd'hui que je jure d'oublier Guido...

GUELFE. — De le haïr!

RICCIARDA. — Je ne le puis : la haine ne dépend point de ma volonté, et quand je le pourrais, ce serait une lâcheté. Non, je n'ôterai point mon cœur à l'infortuné qui expirerait de douleur s'il entendait ce que vous allez entendre. Je l'ai aimé plus que tout au monde : je l'aime encore sans aucun espoir, et je veux mourir toute à lui. Mais avant de lui être donnée, je lui étais ravie. Cependant je vois aujourd'hui mon père chargé du poids d'une guerre formidable ; je vois son âme déchirée d'une plaie si profonde, que moi seule peut-être je saurai la guérir. Jeune encore, sans guide dans la vie, privée d'une mère, je fus sa seule compagnie ; son épouse mourante me remit à ses soins, et c'est à moi qu'elle laissa son infortuné mari accablé des plus amères douleurs. Ah ! si c'est de moi seule que dépend le repos de ses jours, si je suis la seule cause de tant de carnage, puisque enfin j'offenserais le ciel en périssant de ma propre main, posez désormais les armes. Je suis à mon père, je ne serai jamais à d'autre. Entends-moi, ô ma mère, du sein de la tombe. Mot fatal ! peut-être vais-je expirer en le prononçant... Oui, je le jure, jamais je ne serai l'épouse de Guido. Mais écoute en même temps, ô ma mère, un autre serment : Jusqu'à ce que je puisse aller te rejoindre au sein de la paix, tu me verras, errante en ces lieux, invoquer secrètement ton ombre. Cette tombe que je touche en tremblant me servira de couche nuptiale, de palais, d'asile et d'espérance ; tu m'y recueilleras avec toi, je te le jure, aussi innocente que malheureuse.

GUELFE. — Le premier de vos vœux est sacré ; quant à l'autre, je vous en délierai. Vous aurez un époux étranger, et une lointaine sépulture. Sortez.

RICCIARDA. — Je ne serai jamais à un autre... Dites à Evérard qu'il console son fils et qu'il le sauve.

GUELFE. — Tu as reçu ta réponse. Rapporte ce que tu as entendu.

EVÉRARD. — La guerre donc?

GUELFE. — Oui, la guerre, et telle que la terre puisse dévorer tous vos guerriers ou tous les miens !

EVÉRARD. — Mon maître est un général et non un brigand : il combat pour la victoire ; mais il ne respire point le carnage, et ne va pas braver imprudemment la mort.

GUELFE. — Aussi se cache-t-il à moi et m'envoie-t-il ses plus hardis guerriers. Eh bien donc, viens jouir à sa place de la mort : aussi bien je lis à tous deux, dans vos regards, je ne sais quel orgueil mêlé d'artifice... Mais toi surtout, nouveau héros de l'Italie, tes sentiments, ta fierté que tu déguisais mal, ces regards de compassion que tu tournais à dessein vers Ricciarda, tout en toi m'a rappelé l'infâme fils d'Evérard et a réveillé ma colère... Je te haïssais dès que je t'ai vu.

EVÉRARD. — Je ne sus jamais haïr, quoique je sache mépriser. Romps, si tu le veux, la foi que tu nous a donnée.

GUELFE. — Et qui me répond de la tienne?

EVÉRARD. — Nous sommes sans armes.

GUELFE. — Mais non pas sans fraude. Guido, car ce ne peut être un autre d'entre vous, Guido n'est-il pas venu secrètement en ces lieux?

EVÉRARD. — Il se peut, mais la trêve a été conclue ensuite : son châtiment était juste, le nôtre sera inique ; il te couvrira de déshonneur, et appellera la vengeance. Tes Normands te redemanderont leur chef que tu nous a laissé en otage.

GUELFE. — Si celui qui t'envoie était ici, je me rirais bien et de tout le courroux des hommes, et de la vie de tous mes soldats; mes propres jours, mon trône, le ciel, seraient bientôt sacrifiés, pourvu que je pusse trancher cette seule vie qui m'est si odieuse. Ah ! c'est en vain que j'attendais ce bonheur de la guerre : la guerre n'est pour vous qu'un prétexte de viles embûches et de lâches trêves. Mais pars : c'est un autre sang que le tien qu'il me faut. Qu'on leur bande les yeux, et qu'on escorte leurs pas jusqu'au bout. Vous autres, suivez-moi vers les tours et sur le rivage : le combat va se livrer.

EVÉRARD. — La plus grande partie du jour s'est écoulée, et la trêve est conclue jusqu'à l'aube.

GUELFE. — La trêve est finie. Les ombres de la nuit vous rendront plus terribles le fer et la flamme de mes soldats.

EVÉRARD. — Nous te préviendrons, et ce sera trop de la nuit pour le carnage et le deuil que nous allons apporter dans ces murs.

(*Acte III en entier.*)

SILVIO PELLICO (1789-1854) (1)

L'auteur de Mie Prigioni *écrivit huit tragédies, dont la meilleure est* Francesca di Rimini, *qui fut composée avant son emprisonnement au Spielberg. Silvio Pellico est un romantique sans éclat.*

Né à Saluces le 21 *juin* 1789, *Silvio Pellico mourut à Turin, le* 31 *janvier* 1854.

FRANÇOISE DE RIMINI

Dans sa Françoise de Rimini, *il modifie le récit dantesque. Francesca et Paolo sont innocents, mais tout de même frappés, car les apparences sont contre eux. Foscolo conseillait à Pellico de brûler sa* Francesca di Rimini *: « Ne troublons point les morts de Dante, lui disait-il, ils rempliraient d'effroi les vivants. » Le succès de* Francesca di Rimini *fut très grand.*

LES AMANTS TRAGIQUES.

PAOLO, *seul.* — Je la verrai... ici... une dernière fois. L'amour me rend sourd au devoir. Oui, la voix sacrée du devoir m'ordonnerait de partir, de ne plus la voir... Mais je ne le puis. Oh ! comme elle m'a regardé ! La douleur la rendait plus belle ; plus que jamais elle me paraissait divine. Et je l'ai perdue ! Lanciotto me l'a ravie ! O rage ! N'aimé-je donc pas mon frère? Il est heureux... qu'il le soit longtemps... Mais quoi ! pour être heureux devait-il déchirer le cœur d'un frère?

FRANCESCA, *s'avançant sans le voir.* — Où est mon père ? Au moins je saurai de lui s'il est encore ici... celui que j'évite. Ces murs me seront toujours chers... Oui, mon âme s'exhalera à cette place, désormais sacrée, qu'il a arrosée de ses larmes... Mais quoi ! chasse, chasse, mon âme, de si coupables pensées. Ne suis-je point épouse ?

PAOLO, *à part.* — Elle parle avec elle-même ; elle gémit.

FRANCESCA. — Ah ! je dois quitter ces lieux ; ils sont trop pleins de lui. Je dois me retirer au pied de l'autel domestique... et là, prosternée nuit et jour, demander à Dieu le

(1) BIBLIOGRAPHIE. — RINIERI, *Della vita et delle opere di S. Pellico*, Turin, 1899.

pardon de mes fautes ; prier ce Dieu, l'unique refuge des âmes affligées, de ne point m'abandonner tout à fait !...

(*Elle va sortir.*)

PAOLO, *s'avançant vers elle.* — Francesca !.....

FRANCESCA. — Que vois-je? Eh bien... que voulez-vous?

PAOLO. — Vous parler une dernière fois.

FRANCESCA. — Au nom de Dieu, ne me suivez pas. Respectez ma volonté... Je me retire au pied de l'autel domestique : les malheureux ont besoin du ciel.

PAOLO. — Eh bien, je vous suivrai devant cet autel qu'ont bâti mes pères. Quel homme est plus malheureux que moi? Là nos soupirs s'élèveront mêlés ensemble. O Francesca ! vous invoquerez ma mort, la mort de l'homme que vous haïssez... Et moi, je prierai que le ciel exauce vos vœux, qu'il pardonne à votre haine, répande sur vous la joie, vous conserve longtemps la jeunesse et la beauté, qu'il vous donne enfin tout ce qui fait l'objet de vos désirs !... Tout !... même l'amour de votre époux... et une heureuse famille !

FRANCESCA. — Paolo! Paolo !... Que dis-je? Ne pleurez point. Je ne demande pas votre mort.

PAOLO. — Vous me haïssez cependant...

FRANCESCA. — Et que vous importe, si je dois vous haïr? Je ne trouble point votre vie. Demain je ne serai plus en ce palais. Vous soulagerez votre frère de votre présence. Ah ! consolez-le de m'avoir perdue ; il en pleurera sans doute... hélas ! lui seul pleurera dans Rimini, quand il saura !... Écoutez-moi ; mais ne le lui dites pas pour le moment. Sachez... que je ne rentrerai plus à Rimini : la douleur me tuera. Quand mon époux aura appris cette triste nouvelle, consolez-le : et vous... versez pour lui une larme...

PAOLO. — Que m'importe que vous me haïssiez, Francesca ! et vous me le demandez ! et votre haine ne trouble pas ma vie !... Et ces funestes paroles que vous venez de prononcer !... Belle comme l'ange que Dieu a créé dans le plus ardent transport de son amour, chérie de tout le monde... heureuse épouse..... et vous osez parler de mort? C'est pour moi qu'est faite la mort, moi qu'une vaine soif de gloire a traîné loin de ma patrie, moi qui ai perdu !... Infortuné ! j'ai perdu un père. J'espérais toujours être



SILVIO PELLICO

rendu à ses embrassements. Il ne m'aurait point fait malheureux ; si je lui eusse ouvert mon cœur... il m'aurait donné celle... celle que j'ai perdue pour jamais.

FRANCESCA. — Que voulez-vous dire? Vous parlez de cette amante... et, privé d'elle, vous vivez si misérable! L'amour est si puissant sur votre cœur! L'amour ne doit point être l'unique flamme qui embrase le cœur d'un preux chevalier. Son épée et son honneur lui sont chers ; ce sont là de nobles affections. Écoutez-les, et ne vous laissez point avilir par l'amour.

PAOLO. — Quelles paroles ! Auriez-vous compassion de moi? Pourriez-vous cesser un jour de me haïr, si mon glaive me faisait une éclatante renommée? Un mot de votre bouche suffit. Prescrivez-moi le lieu et le temps. J'irai chercher les plus lointains rivages ; plus les entreprises seront dures et périlleuses, plus elles me souriront, puisque Francesca me les aura imposées. L'honneur et l'esprit d'aventure ont rendu mon bras assez redoutable. Le nom adoré de Francesca le rendra bien davantage. La passion des conquêtes, l'ambition ne souillera pas ma gloire. Je ne veux d'autre couronne qu'une couronne de laurier ; mais qu'elle soit tressée de ta main ; un seul applaudissement, une parole, un sourire de tes lèvres, un regard...

Francesca. — Dieu puissant ! qu'entends-je?

Paolo. — Je t'aime, Francesca, je t'aime ; et mon amour est désespéré.

Francesca. — Quelles paroles ! est-ce un songe? qu'a-t-il dit?

Paolo. — Francesca, je t'aime !

Francesca. — Qu'oses-tu dire, malheureux ? Tais-toi ! Si l'on t'entendait... Tu m'aimes? Ta flamme est-elle si soudaine? Ignores-tu que je suis la femme de ton frère? Peux-tu si tôt oublier l'amante que tu as perdue? Infortunée ! Laisse, laisse cette main ! tes baisers sont des crimes.

Paolo. — Non, non, ma flamme n'est pas soudaine. J'ai perdu une amante, et c'est toi, Francesca. C'est de toi que je parlais, toi que je pleurais, toi que j'aimais, que j'aime toujours, que j'aimerai jusqu'à ma dernière heure ! Et dût l'Enfer avoir d'éternels châtiments pour ce coupable amour, je t'aimerai éternellement et toujours davantage.

Francesca. — Serait-il vrai ! tu m'aimais?

Paolo. — Le jour que j'arrivai à Ravenne, envoyé par mon père, je te vis traverser un portique avec un triste cortège de femmes gémissantes ; tu t'arrêtas au pied d'un tombeau tout récent encore ; tu t'y prosternas avec une pieuse vénération ; tu élevas les mains au ciel, muette, mais baignée d'un torrent de larmes. « Quelle est cette jeune vierge ? demandai-je. — C'est la fille de Guido, me répondit-on. — Et ce tombeau ? — C'est celui de sa mère. » Oh ! que de compassion je sentis en mon cœur pour cette fille affligée ! Quel battement confus le fit palpiter ! Tu étais voilée, Francesca ; je ne vis point tes yeux en ce jour, mais je t'aimai depuis ce jour.

Francesca. — Dieu !... mais c'est trop !... Tu m'aimais ?

Paolo. — Quelque temps je cachai cette flamme ; mais un jour il me sembla que tu avais lu dans mon cœur. Tu venais de quitter ta couche virginale pour te rendre sous un bosquet solitaire. Étendu près du lac, au milieu des fleurs, je regardais en soupirant le lieu où tu reposais ; au bruit de tes pas, je me levai tremblant. Tes yeux fixés sur un livre ne me voyaient pas ; une larme échappée de ta paupière tomba sur ce livre... Je m'approchai de toi avec émotion ; mes paroles étaient embarrassées ; les tiennes ne

l'étaient pas moins : tu me donnas le livre, et nous lûmes. Nous lûmes ensemble l'histoire de Lancelot, et comment l'amour se saisit de son cœur. Nous étions seuls et sans aucun soupçon... nos regards se rencontrèrent... mon visage pâlit... tu tremblais... et tu fuis aussitôt d'un pas précipité.

FRANCESCA. — O quel jour !... mais ce livre, il est resté entre tes mains.

PAOLO. — Il est posé sur mon cœur ; il me rendait heureux dans mon éloignement ; le voici, regarde les pages que nous avons lues. Regarde l'endroit où cette larme tomba de tes yeux en ce jour.

FRANCESCA. — Fuis, fuis, je t'en conjure ; je ne dois garder d'autre souvenir que celui de mon frère immolé.

PAOLO. — Je n'avais point versé ce sang alors. O fatales guerres civiles ! Ce sang versé m'ôta toute audace ; je ne demandai point ta main ; j'allai combattre en Asie. J'espérais bientôt revenir, te trouver apaisée, t'obtenir... Oui, t'obtenir, je l'avoue, j'en nourrissais l'espérance.

FRANCESCA. — Hélas ! pars, je t'en supplie ; respecte ma vertu, ma douleur. Qui me donnera la force de résister?...

PAOLO. — Ah !... tu as serré ma main ! O bonheur ! Dis-moi, cette main, pourquoi l'as-tu serrée?

FRANCESCA. — Paolo !...

PAOLO. — Tu ne me hais pas? dis : tu ne me hais pas?

FRANCESCA. — Je dois te haïr.

PAOLO. — Et le peux-tu?

FRANCESCA. — Non, je ne le puis.

PAOLO. — Douce parole ! Ah ! répète-la. Francesca, tu ne me hais pas?

FRANCESCA. — Je t'en ai trop dit : cruel ! n'est-ce pas assez? Laisse-moi.

PAOLO. — Achève ; je ne veux te quitter qu'après avoir tout entendu !

FRANCESCA. — Et ne te l'ai-je point dit... que je t'aime? Ah ! le mot coupable est sorti de ma bouche !... Je t'aime ; je meurs d'amour pour toi... Je veux mourir innocente. Grâce, grâce, je t'en conjure...

PAOLO. — Tu m'aimes? toi, Francesca?... Vois l'horrible excès de ma douleur. Je suis désespéré ; mais la joie qui se répand en mon cœur avec ce furieux désespoir est

si grande, que je ne puis l'exprimer. Il était vrai que tu m'aimais !... et je t'ai perdue !

FRANCESCA. — Toi-même m'as abandonnée, Paolo. Je ne pouvais me croire aimée de toi. Va, pars, que ce soit la dernière fois !...

PAOLO. — Non, il n'est point possible que je te quitte. Nous nous verrons au moins tous les jours !...

FRANCESCA. — Et nous nous trahirons ? et nous éveillerons au cœur de mon époux des soupçons injurieux? et mon nom sera déshonoré? Paolo, si tu m'aimes, fuis-moi.

PAOLO. — O sort irréparable ! moi déshonorer ton nom ! jamais. Tu es l'épouse d'un autre. Je dois mourir. Efface mon souvenir de ton cœur ; vis en paix. J'ai troublé ton repos ; pardonne. Ah ! ne pleure point, Francesca, ne m'aime point. Que dis-je, malheureux? Aime-moi, aime-moi ; pleure sur ma précoce destinée... J'entends Lanciotto. Ciel, donne-moi la force... (*Il l'appelle.*) Lanciotto, approche, viens, mon frère.

PAOLO. — Reçois mon dernier embrassement.

LANCIOTTO. — C'est donc en vain...

PAOLO. — N'oppose point une seule parole à mes volontés. J'ai apporté ici avec moi de funestes augures ; malheur à nous si jamais...

LANCIOTTO. — Que dis-tu? la colère est dans tes regards.

PAOLO. — Non, ce n'est pas nous... c'est la faute du destin. Adieu, Francesca.

FRANCESCA, *hors d'elle-même et avec un air convulsif.* — Paolo... arrête.

LANCIOTTO. — Quel cri !

GUIDO (*soutenant sa fille*). — Juste ciel! la respiration lui manque...

PAOLO, *se disposant à partir.* — Francesca !...

FRANCESCA. — Il part... Je me meurs.

(*Elle tombe évanouie dans les bras de son père.*)

PAOLO. — Francesca !... Quel spectacle... Secourez-la..

GUIDO. — Ma fille !...

(*On l'emporte dans son appartement.*)

LANCIOTTO. — Paolo !... Qu'entends-je?... Une horrible lumière frappe mes regards...

PAOLO. — Barbare, réjouis-toi : elle est morte... Laisse-moi mourir ; fuis-moi.

(*Il sort.*)

LANCIOTTO, *seul.* — Serait-il vrai?... Elle l'aimerait ! Elle aurait dissimulé !... Non ; cette pensée me vient de l'enfer... Si cependant... (*A ses gardes.*) Qu'on interdise à Paolo la sortie du palais ; par la force, s'il le faut... Oh ! terrible voile ! Je veux te déchirer.

(*Acte III en entier.*)

ALESSANDRO MANZONI (1785-1873) (1)

Alessandro Manzoni subit l'influence du romantisme allemand, mais moins que la plupart de ses contemporains. Cela se voit surtout dans ses tragédies, le Comte de Carmagnola, Adelchi.

Manzoni fut extrêmement loué par Gœthe.

L'auteur des Fiancés *vit le jour à Milan le* 7 *mars* 1785, *et y mourut le* 25 *mai* 1873.

LE COMTE DE CARMAGNOLA

Le Comte de Carmagnola *est le récit des aventures d'un condottière milanais au service de la République de Venise, pour le compte de laquelle il doit combattre son ancien maître, le duc de Milan Philippe Marie Visconti. Carmagnola est vainqueur et, par grandeur d'âme, il relâche huit mille prisonniers. Les envoyés vénitiens trouvent qu'il ne sauvegarde point assez les intérêts de la Sérénissime République. Carmagnola leur répond en faisant relâcher quatre cents prisonniers qui restaient. Condamné comme traître par le conseil des Dix, Carmagnola fut exécuté à Venise, sur la place Saint-Marc, en* 1432. *Cette pièce, en son ensemble, est excellente et les chœurs en sont admirables.*

LA DÉFENSE DU COMTE.

Le cinquième acte est le plus émouvant. Le théâtre représente une salle du conseil des Dix, éclairée par des flambeaux.

LE DOGE, *au comte.* — Voilà les conditions de paix que

(1) BIBLIOGRAPHIE. — SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains.* — GUBERNATIS, *Manzoni*, Florence, 1879.

nous offre le duc : c'est sur quoi le conseil demande votre avis.

Le Comte. — Seigneurs, je vous l'ai donné naguère sur un tout autre objet, et je vous ai promis beaucoup alors. Vous m'approuvâtes. J'ai tenu une partie de mes promesses ; mes actions toutefois n'ont point encore égalé mes paroles ; et je ne veux point les laisser oublier, ni que l'on croie qu'une folle jactance militaire me les mettait dans la bouche. Pour répondre au nouvel avis que vous me demandez, je ne puis que redire le premier. Si vous voulez faire une guerre à outrance, une guerre vigoureuse et décisive, vous êtes toujours à temps, vous y êtes mieux que jamais. On vous abandonne Bergame et Brescia. Ne sont-elles pas à vous? Les armes ne vous les ont-elles pas données? Votre ennemi ne saurait vous offrir autant que vous pouvez espérer de lui ravir. Mais il faut que je vous dise la vérité, et vous devez l'attendre d'un guerrier qui vous a juré sa foi : si vous ne consentez pas à changer la manière de conduire cette guerre, acceptez la paix.

Le Doge veut l'interrompre, mais Carmagnola reprend :

Choisissez un général, et placez en lui votre confiance ; qu'il puisse tout entreprendre ; que rien ne soit entrepris sans lui ; donnez-lui un large pouvoir, et qu'il en rende un compte sévère. Je ne vous demande point de fixer sur moi votre choix : je vous dirai seulement que vous aurez peu à espérer d'un chef à qui ne sera point remise toute cette puissance.

Marino. — Ne l'aviez-vous pas cette puissance, quand vous ordonnâtes que les prisonniers fussent mis en liberté, et qu'ils le furent? Cependant la guerre ne se faisait par là ni plus vigoureuse, ni plus décisive. Maître et chef absolu dans votre armée, peut-être n'eusiez-vous pas brisé leurs chaînes?

Le Comte. — J'eusse fait plus : ces braves se fussent rangés sous mes bannières, et le trône de Philippe serait vide aujourd'hui, ou un autre y siégerait.

Le Doge raille ces vastes desseins.

Le Comte. — Il dépend de vous qu'ils soient accomplis ; s'ils ne le sont point encore, c'est que la main qui devait les réaliser n'était point libre.

Marino. — On nous en a donné une autre raison. On



nous a dit que le sort du duc vous a touché de pitié, et que l'implacable haine que vous aviez jurée à votre premier maître, vous l'avez reportée tout entière sur vos maîtres d'aujourd'hui.

Le Comte. — On vous l'a dit? C'est là le malheur de ceux qui gouvernent les États, d'entendre tranquillement les plus impudentes calomnies, de prêter l'oreille aux rêves mensongers de quelque misérable dont ils dédaigneraient les paroles s'ils étaient dans la condition privée.

Marino. — C'est votre malheur à vous que vos actions s'accordent avec ce récit ; que votre coupable langage le confirme, le surpasse même.

Le Comte. — Je respecte en vous votre rang et ces nobles seigneurs au milieu desquels le hasard vous a placé. Du moins me consolé-je en pensant que l'honneur trop

grand sans doute dont ils ont investi leur général, en l'appelant ici même pour vous entendre, montre qu'ils ont de lui une autre idée.

Le Doge l'accuse formellement de trahison.

Le Comte. — Moi un traître ! Je commence enfin à vous comprendre. Pourquoi ai-je refusé de croire l'ami qui voulait m'éclairer?... Moi un traître ! Mais ce titre infâme n'arrive point jusqu'à moi ; il ne m'appartient pas ; qu'il reste à qui l'a mérité! Appelez-moi insensé; je le souffrirai, car je le mérite, et tel est ici mon rôle ; mais ce rôle, je ne le changerais contre aucun autre, car il est plus digne encore.... Je regarde, je reporte ma pensée en arrière, vers le temps où je fus votre soldat ; c'était un chemin semé de fleurs. Marquez-moi le jour où je vous parus un traître; citez-moi une seule journée que vous n'ayez remplie et d'actions de grâces, et de louanges, et de promesses. Que vous dirai-je de plus? Je siège en ce lieu ; et lorsque je suis venu recevoir cet honneur qui me semblait le plus grand de tous, lorsque parlaient le plus haut dans mon cœur la confiance, l'amour, la reconnaissance, le zèle... la confiance, non : pense-t-on à la confiance quand on arrive appelé au milieu de ses amis?... Je me jetais dans un piège ! Eh bien ! j'y suis tombé : à la bonne heure.... Mais allons, puisque désormais le sourire du mensonge est au loin rejeté, grâces soient rendues au ciel : du moins nous voilà sur un terrain que je connais. Parlez maintenant : c'est à moi de me défendre : dites, quelles sont mes trahisons?

Carmagnola récuse les accusations qu'on porte contre lui.

Tout ce que j'ai fait pour vous, je l'ai fait à la lumière du soleil ; je ne veux point en rendre compte dans de perfides ténèbres. Le guerrier seul est juge du guerrier. Je veux me justifier devant qui sache me comprendre, je veux que l'univers entende ma défense, et voie...

Le Doge. — Le temps de vouloir est passé.

Le Comte. — Quoi donc ! me ferait-on violence ! Holà, gardes !

Il élève la voix, et se dispose à sortir.

Le Doge. — Ils sont loin d'ici.... Soldats ! (*Des hommes armés entrent.*) Voilà désormais vos gardes.

Le Comte. — Je suis trahi !

LES ADIEUX DE CARMAGNOLA

La deuxième scène nous transporte dans la maison de Carmagnola.

MATHILDE. — Voilà l'aurore, et mon père n'est pas encore arrivé.

ANTONIETTA. — Ah ! ma fille, l'expérience n'a pu l'apprendre à ton âge, les événements heureux n'arrivent que tardifs, longtemps attendus, et n'arrivent pas toujours. Le malheur seul ne connaît point le retard : à peine l'a-t-on entrevu que l'on ressent déjà ses coups. Mais la nuit est passée ; les heures pénibles de l'attente ont fini : dans peu d'instants va sonner celle de la joie. Il ne peut plus tarder. Sa lenteur me fait concevoir un heureux augure ; ils n'ont prolongé si tard leur délibération que pour arrêter les conditions de la paix. Il sera à nous, et pour longtemps.

MATHILDE. — O ma mère, je l'espère aussi. Voilà assez de nuits que nous avons passées dans les pleurs, assez de jours dans les craintes et les alarmes. Il est temps désormais que nos cœurs ne tressaillent plus à chaque moment, à chaque nouvelle, à chaque rumeur populaire ; que cette idée ne revienne pas effrayer sans cesse nos esprits tremblants : « Celui que demandent nos soupirs, maintenant il meurt! »

La mère et la fille parlent des triomphes du comte.

ANTONIETTA. — Cruelle pensée ! Mais pour l'instant du moins elle est éloignée. Ma fille, il n'est point de joie qui ne s'achète au prix de la douleur. Ne te souviens-tu pas de ce jour où ton illustre père, porté en triomphe au milieu des premiers citoyens de l'État, alla orner le temple des dépouilles de l'ennemi vaincu?

MATHILDE. — Jour fortuné !

ANTONIETTA. — Chacun paraissait au-dessous de lui : l'air retentissait de son nom ; et nous, séparées de la foule, nous contemplions d'un lieu élevé cet homme sur qui seul se fixaient tous les regards. Nos cœurs enivrés succombaient sous le poids du bonheur ; nous nous disions : « Nous sommes sa famille. »

MATHILDE. — Heureux instants !

La rencontre du comte, de sa femme et de sa fille est des plus émouvantes.

ANTONIETTA. — Mon mari !...

MATHILDE. — Mon père !

ANTONIETTA. — Est-ce ainsi que nous nous revoyons? Voilà le moment si désiré !...

LE COMTE. — Infortunées! le ciel m'est témoin que c'est pour vous seules que ce moment m'est terrible. Il y a longtemps que j'ai appris à contempler la mort et à l'attendre. Ah ! ce n'est que pour vous que j'ai besoin de courage ; et vous... vous ne voudrez point me l'ôter, je vous en conjure. Lorsque Dieu fait tomber le malheur sur une tête vertueuse, il lui donne la force de le soutenir ; que la vôtre soit égale à votre disgrâce ! Sachons jouir de cet embrassement ; c'est encore un don du ciel. Tu pleures ma fille ! Et toi, chère épouse !... Ah ! quand je t'associai à mon sort, tes jours coulaient en paix !... Je t'ai faite la compagne de ma triste destinée : cette pensée empoisonne pour moi la mort... Que je ne voie pas du moins combien tu es devenue à cause de moi malheureuse !

LA COMÉDIE

La comédie italienne, après la mort de Goldoni, tomba dans une profonde décadence. On ne peut guère signaler que les noms de Giraud et de Nota. Mais la comédie dialectale reprit un nouvel essor dans toutes les provinces et produisit parfois des œuvres intéressantes, comme celles du Vénitien Giacinto Gallina.

ALBERT NOTA

Albert Nota, d'une bonne famille de Turin, est un des seuls auteurs comiques du commencement du XIXe *siècle qui soient dignes d'attention. Cependant ses ouvrages sont assez timides.*

LE PHILOSOPHE CÉLIBATAIRE

Une de ses meilleures pièces, le Philosophe célibataire, *est d'une intrigue spirituelle. Il s'agit d'un célibataire endurci, nommé Dorvalli, que l'on cherche à pousser au mariage et qui finalement demeure dans le célibat.*

LA VIEILLE AMOUREUSE.

DORVALLI *seul, lisant.* — « Il y a peu de maris qui ne se repentent, au moins une fois par jour, d'avoir pris femme. Il y en a très peu pour qui l'état d'un célibataire ne soit pas un objet d'envie. » Adorable La Bruyère, profond connaisseur du cœur humain, vrai peintre des travers de la société, tu as raison ! Combien n'ai-je pas entendu de maris se plaindre de femmes qui étaient pourtant réputées bonnes ! Combien n'ai-je pas entendu de malheureux envier ma condition, pendant qu'ils pleuraient sur la leur ! Oh ! oui, j'espère que je ne quitterai jamais cette salutaire résolution.

(*Entre Lisandre, avec un porteur.*)

LISANDRE. — Monsieur?

DORVALLI. — Avez-vous tout mis en ordre dans l'autre pièce?

LISANDRE. — Il ne reste plus que ces quelques livres à placer.

DORVALLI. — Serrez-les tous dans l'angle qui est auprès du balcon : j'irai tout à l'heure les disposer moi-même.

LISANDRE. — Par ici, brave homme.

DORVALLI. — Allez doucement, de peur de m'abîmer ces ouvrages.

(*L'homme entre, chargé de livres, dans la pièce d'où il est sorti avec Lisandre.*)

DORVALLI. — Albert n'est pas encore levé?

LISANDRE. — Je ne le crois pas : j'irai cependant m'en assurer...

DORVALLI. — Non, non, ne le réveille pas : il est d'un naturel fort mélancolique, il a besoin de plus de repos qu'un autre.

LISANDRE. — M. Albert est un brave jeune homme, et il a trouvé dans mon bon maître un ami compatissant.

DORVALLI. — Comment ! compatissant ! qu'a à faire ici la compassion? J'aime et j'estime beaucoup cet ami : c'est un garçon d'esprit, qui m'est d'un grand secours dans ma correspondance. Pauvre jeune homme ! la fortune de sa famille s'est trouvée malheureusement diminuée, et en peu de temps. Son père est mort après avoir fait banqueroute sans qu'il y eût de sa faute, et par conséquent sans laisser de capitaux. Quant à moi, j'ai plus qu'il ne me faut, et je

l'ai prié de venir demeurer avec moi. J'espère cependant qu'il obtiendra dans peu une place digne de ses talents et de son honnêteté.

LISANDRE. — Béni soit mon maître ! voilà de bonnes œuvres.

DORVALLI. — Occupe-toi de serrer mes livres, et ne fais pas le flatteur.

LISANDRE. — Pardonnez...

DORVALLI. — Apprends ensuite que les bonnes œuvres, en supposant que j'en fisse, sont autant de dettes payées à l'humanité, autant de compensations à l'injustice de la fortune.

LISANDRE. — Mais, monsieur...

DORVALLI. — Voilà Albert, va-t'en.

(*Lisandre emporte ses livres.*)

ALBERT. — Mon cher ami...

DORVALLI. — Bonjour, Albert.

ALBERT. — Comment ! vous avez déjà fait transporter tous vos livres dans l'autre pièce?

DORVALLI. — Sans doute. Je me suis levé de bonne heure, et j'ai fait tout serrer, afin que ma tante dona Eugénie voie que je l'ai enfin débarrassée du voisinage d'une bibliothèque.

ALBERT. — Vous auriez pu me faire demander.

DORVALLI.— J'aurais été fâché, à dire vrai, d'interrompre votre sommeil.

ALBERT. — Qui sait? Je ne dormais peut-être pas non plus.

DORVALLI. — Est-ce que vous ne vous portez pas bien?

ALBERT. — Je ne saurais vous dire... Certaine agitation...

DORVALLI. — Sortez de cet état de tristesse : si vous avez besoin de quelque chose, disposez librement de moi et de tout ce que je possède.

ALBERT. — Je suis chez vous, je n'ai besoin de rien.

DORVALLI. — Il me semble cependant que votre mélancolie va tous les jours en augmentant

ALBERT. — Cela se pourrait, je ne m'en aperçois pas.

DORVALLI. — Je ne voudrais pas que votre tristesse eût quelque source cachée.

ALBERT. — Soyez sûr que je n'ai rien...

DORVALLI. — Écoutez bien. Je suis homme du monde,

je connais les faiblesses humaines et je sais y compatir; mais je suis habitué aussi à parler franchement, et je désire que les autres en usent de même avec moi.

Albert. — Je ne vous comprends pas...

Dorvalli. — Vous allez me comprendre sur-le-champ. J'observe en vous, depuis un mois, un changement remarquable qui porte en soi une certaine contradiction. Vous êtes toujours distrait, vous mangez fort peu, rien ne vous amuse, vous sortez seul, vous n'allez que dans des endroits écartés. D'un autre côté, je vois que vous soignez tous les jours davantage votre toilette, que vous mettez quelque recherche dans la manière de nouer votre cravate ; et que sais-je, moi?... Je ne veux point faire ici le mentor ; cela ne me convient nullement et serait hors de propos ; mais je veux que vous me confiiez si jamais votre cœur a été blessé de quelque trait amoureux. Si cela est, dites-le franchement : me priver de votre compagnie serait une chose très pénible pour moi ; mais je saurais m'y résoudre pour vous voir tranquille. Je suis ennemi de toute chaîne. Je désire vivre libre, indépendant avec mes amis, et dans le sein de la littérature. Je ne saurais souffrir, dans ma maison, pas même la femme d'un ami tel que vous. Chacun à ses manies : les miennes sont, si l'on veut, des plus ridicules, des plus singulières ; mais j'ai décidé qu'il en irait ainsi, et j'espère que je serai toujours le même.

Albert. — Mais vous....

Dorvalli. — Attendez. Je ne pourrais pas faire grand' chose pour vous ; mais néanmoins je tâcherais de satisfaire de mon mieux aux devoirs d'une véritable amitié ; non pas que je croie que vous seriez heureux en vous mariant. Oh ! non, sans doute...

Albert. — Comment?...

Dorvalli. — Non, non ; un homme mélancolique n'est pas bien avec une femme, et la femme est mal avec lui. Celui dont la fibre s'émeut trop facilement, ou, pour parler selon le langage italien moderne, celui qui est excessivement sensible, est sujet à mille maux.

Albert. — Vous supposez...

Dorvalli. — Doucement, je n'ai pas encore fini. Je sais, d'un autre côté, que l'amour n'admet ni raison, ni conseils, qu'il se repaît de ses illusions, et que rien ne le retient ou ne l'arrête dans son cours : dans ce cas, plutôt que de vous voir

mener une triste vie, je prendrai patience, j'aime mieux que vous satisfassiez votre cœur, et que vous vous mariiez.

ALBERT, *à part.* — C'est inutile, il faut nier et se faire violence. (*Haut.*) Croyez-moi, Dorvalli, vous êtes dans l'erreur à mon égard ; je n'aime aucune femme, et je désire être toujours avec vous.

DORVALLI, *avec joie.* — Dites-vous bien vrai?

ALBERT. — Oui, mon ami.

DORVALLI. — Ne voudriez-vous pas flatter un tant soit peu mon penchant?

ALBERT. — Non, absolument non.

DORVALLI. — Tant mieux donc ; tant mieux : écoutez ce que dit à ce sujet La Bruyère : « Les femmes sont ordinairement ou meilleures, ou pires que les hommes ». Meilleure que vous, permettez que je vous le dise, vous ne sauriez la trouver ; il vous faudrait donc en avoir une moins bonne que vous? Ma foi, non. Ayons donc des égards pour les femmes, voyons-les dans la société, dans les bals, dans les assemblées joyeuses ; rions des maris faibles, des amants esclaves, des chevaliers servants imbéciles ; mais laissons le malheur chez les autres. Allons, gai ! voilà notre déjeuner.... (*à Lisandre, qui entre avec trois tasses, des biscuits, etc.*)... Pour qui la troisième tasse?

LISANDRE. — Pour madame votre tante qui va venir à l'instant.

DORVALLI. — C'est fort bien ; nous prendrons notre café avec notre chère tante. Allez, nous noùs servirons nous-mêmes.

LISANDRE. — Comme vous l'ordonnerez.

(*Il dépose le tout sur une petite table et sort.*)

DORVALLI. — Ensuite, si vous le voulez, nous donnerons un coup d'œil à tous ces papiers, pour séparer les bons des mauvais et les placer dans le couloir.

ALBERT. — Je ferai tout ce qu'il vous plaira. (*Regardant dans les coulisses.*) Mais voici dona Eugénie.

DORVALLI. — C'est une brave femme qui a juré une guerre terrible aux années qui l'outragent, et qui ne veut pas comprendre qu'elles ne pardonnent ni aux emplâtres ni au fard.

DONA EUGÉNIE. — Votre servante, messieurs.

DORVALLI. — Ma tante, comment avez-vous passé la nuit?

ALBERT. — Dona Eugénie, je vous présente mes respects.

DONA EUGÉNIE. — J'espère, messieurs les philosophes, que vous ne trouverez pas mauvais que je sois venue prendre mon café avec vous? Albert, faites-moi le plaisir de me donnerune chaise.

ALBERT. — Voilà.

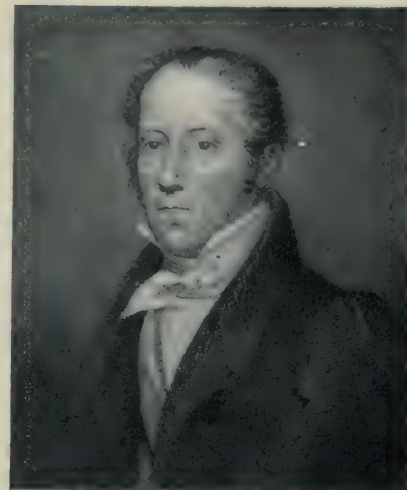
(*Il place la chaise un peu loin de lui.*)

DORVALLI. — Au contraire, vous nous faites grand plaisir.

(*Il sert le café.*)

DONA EUGÉNIE. — Quel train d'enfer avez-vous donc fait cette nuit?

DORVALLI. — Vous voulez dire ce matin, de bonne heure? J'ai fait transporter mes livres, mes corps de bibliothèques dans cet appartement.



ALBERT NOTA

DONA EUGÉNIE. — Enfin, vous m'avez tellement cassé la tête... Il me semble qu'elle me tourne encore.

DORVALLI. — Excusez-moi.

(*Il lui présente le café.*)

DONA EUGÉNIE. — Albert, mettez-y encore un peu de sucre.

ALBERT. — Je vous sers.

DONA EUGÉNIE. — Encore un peu.

ALBERT. — Comme cela?

DONA EUGÉNIE. — Parfaitement : j'aime beaucoup tout ce qui est sucré. (*A part, le regardant avec douceur.*) Ce petit Albert est charmant !

ALBERT, *à part.* — Cette vieille est un tant soit peu importune.

DONA EUGÉNIE, *à Albert.* — Donnez-moi un biscuit.

ALBERT. — Voilà, madame.

DONA EUGÉNIE. — Merci, mon cher Albert. Ce petit secrétaire est à vous, à ce qu'il me paraît?

ALBERT. — Il est à moi, en effet.

DONA EUGÉNIE. — Ce qui signifie que vous viendrez aussi habiter cet appartement?

ALBERT. — Oui, madame, à côté de la bibliothèque.

DONA EUGÉNIE. — Quel joli amusement de s'entretenir avec les morts !

DORVALLI. — Pourtant croyez-moi, ma tante, les femmes d'un grand sens, qui ont pris l'habitude de converser avec les morts, vieillissent plus tard, et toujours moins que les autres.

DONA EUGÉNIE. — Quant à moi, j'aime converser avec les vivants : je lirai quand je serai vieille.

DORVALLI. — C'est fort bien.

DONA EUGÉNIE. — En attendant, si vous veniez jamais à vous marier, vous avez bouleversé tout l'ordre de l'appartement avec vos jolis changements.

DORVALLI, *avec quelque colère.* — Vous me parlez toujours de femme, comme si vous ne saviez pas que je ne me marierai jamais, jamais !

DONA EUGÉNIE. — Allons, allons, monsieur l'ennemi du mariage, ne vous mettez pas en colère; je ne vous en parlerai plus.

DORVALLI. — Je vous serai obligé.

DONA EUGÉNIE. — C'est un bonheur pour la société que tous les hommes ne pensent pas comme vous ; autrement, le monde aurait bientôt cessé d'exister. Quant à moi, je ne vois rien de plus doux que l'union de deux époux qui s'aiment tendrement ; puis, quelle satisfaction d'avoir de petits enfants qui folâtrent autour de vous ! Et, quoique veuve pour la seconde fois, je n'ai pas renoncé à toutes ces flatteuses espérances. Albert, approchez-vous ; nous avons à causer.

DORVALLI. — Pardonnez-moi, ma tante, il m'importe d'arranger plusieurs petites choses, et j'ai besoin de mon ami.

DONA EUGÉNIE. — Vous ne me congédierez pas, j'imagine.

DORVALLI. — Restez tant qu'il vous plaira ; nous pas-

sons de l'autre côté ; j'ai fait l'acquisition de certaines cartes, et je veux les placer.

Dona Eugénie. — Voilà vraiment une jolie manière de se conduire ! Vous tenez davantage à vos vilains livres et à vos cartes, qu'aux soins domestiques. Vous dépensez sans mesure avec vos journaux, avec vos estampes....

Dorvalli. — Pardonnez-moi, je n'ai pas de dettes, et mes affaires sont en bon état.

Dona Eugénie. — Oui ; mais en continuant de la sorte....

Dorvalli, *à Albert.* — Vous verrez une carte d'Italie dessinée de main de maître et d'une rare correction.

(*Il sort avec un rouleau de cartes.*)

Albert. — Je vous suis.

(*Il sort aussi avec des cartes.*)

Dona Eugénie, *seule.* — Maudites soient les lettres ! Elles ne veulent jamais me laisser un instant. Ah ! si je pouvais m'assurer de l'amour d'Albert, je trouverais bien le moyen de me l'attacher pour toujours ! Je veux pourtant m'en flatter encore. Cet air pathétique, ces soupirs profonds, ces fréquentes distractions, toutes les fois que nous nous trouvons ensemble, cette assiduité à me servir... Ah ! oui, il m'aime peut-être, et sa timidité le fait hésiter... D'ailleurs, mon neveu lui-même doit lui inspirer de la crainte. Je pourrais lui ouvrir mon cœur,... mais la bienséance ne le veut pas. Si je pouvais découvrir par d'autres moyens... (*Elle observe le petit secrétaire.*) Il a laissé la clé de son petit secrétaire : je suis curieuse de savoir s'il ne renfermerait pas, par hasard, quelque correspondance amoureuse. (*Elle met ses lunettes, ouvre le secrétaire et trouve une lettre commencée.*) Une lettre commencée, le cœur me tremble : voyons vite. (*Après avoir regardé si personne ne survient, elle lit.*) « Unique objet de mon amour ; oui, il faut me taire, puisque ma mauvaise destinée ne me laisse aucun espoir de pouvoir aspirer à votre main : voilà pourquoi vous me voyez toujours taciturne et pensif ; et pendant que mes regards se réjouissent peut-être trop souvent de votre douce présence, je sens ma poitrine se glacer par l'idée funeste de devoir vous quitter un jour ou l'autre. » Il semble que cette lettre ne peut être adressée à d'autre qu'à moi. « Vous me voyez toujours taciturne et pensif... Mes regards se réjouissent peut-être trop souvent... »

Il ne sort jamais de chez lui, il ne voit point d'autres femmes... Continuons, le reste achèvera peut-être de dissiper tous mes doutes : « Ah ! plût au ciel que je n'eusse jamais été accueilli dans cette maison fatale où j'ai perdu pour vous toute ma tranquillité ! Pourquoi tourner vers moi, d'une manière aussi touchante, vos tendres regards ? » Pauvre jeune homme ! (*Elle s'essuie les yeux.*) « Pourquoi ce sourire flatteur qui enchante? Ah ! si jamais ma flamme venait à être découverte par votre... » Le reste est effacé et on ne peut le déchiffrer... Mais qu'ai-je besoin d'en savoir davantage? Peut-il faire connaître ses sentiments avec plus de clarté? Heureuse curiosité ! Mais serrons la lettre, avant que quelqu'un ne vienne ; ensuite....

(*Elle se dirige vers le secrétaire. Entrent Lisandre, puis deux porteurs.*)

DONA EUGÉNIE, *à part.* — Ciel ! on vient.

LISANDRE. — Madame, votre perruquier...

DONA EUGÉNIE. — Comment, si tôt! Dites-lui de revenir à une heure.

LISANDRE. — Je vais vous obéir... Mais, si vous me le permettez, je fais porter auparavant ce petit secrétaire dans la chambre de monsieur Albert.

DONA EUGÉNIE. — Quand je vous commande quelque chose, vous ne devez pas répondre.

LISANDRE, *à part.* — Maudite vieille ! (*Haut.*) Je ferme le meuble et je pars à l'instant.

(*Il ferme le meuble et en ôte la clef.*)

DONA EUGÉNIE. — Mais quel empressement !...

LISANDRE. — Mon maître me l'a ordonné. Holà ! bonnes gens, faites ce que je vous ai dit.

(*Les deux hommes entrent et enlèvent le petit secrétaire ; Lisandre sort.*)

DONA EUGÉNIE. — C'en est fait, il n'y a plus moyen de pouvoir replacer la lettre pour le moment : j'ai trop tardé; mais enfin qu'est-ce que cela fait? Je suis très persuadée qu'Albert s'estimera heureux de la curiosité que j'ai eue.

(*Acte I en entier.*)

JEAN GIRAUD

Le comte Jean Giraud, contemporain de Nota, était d'ori-

gine française. Il cultiva la comédie avec quelque succès. Le Précepteur dans l'embarras *présente les aventures d'un vieux et brave précepteur que son élève, un grand jeune homme, met dans une fâcheuse situation, en introduisant chez son père sa maîtresse et l'enfant qu'il en a eu. Le précepteur est obligé de protéger les amours de son élève. Tout cela donne lieu à des méprises assez plaisantes. Le jeune homme finit d'ailleurs par épouser sa maîtresse.*

LE PRÉCEPTEUR DANS L'EMBARRAS

ACTE I. — SCÈNE IV.

HENRI. — Je suis au désespoir, il n'y a pas de salut pour moi. Avec le naturel austère de mon père... pendant qu'il suppose que je ne suis jamais sorti de la maison, être forcé de lui avouer que je suis marié ! Ah ! Dieu ! cette seule idée me glace le sang dans les veines ! Il est vrai que le rang est égal ; que les qualités de ma femme sont adorables ; que je ne saurais désirer davantage... Mais le caractère de mon père... son système... Ah! je frissonne à la seule idée de mon état ! Tant qu'on a pu garder le secret, mon cœur s'est flatté de plusieurs espérances ; mais à présent que tout doit se découvrir infailliblement ; maintenant que ma Gilde n'a que moi pour elle... que je... Ah! quel tourment! quelle angoisse est la mienne !

(*Il tombe dans la plus profonde tristesse.*)

SCÈNE V.

DON GRÉGOIRE, *à part.* — Le voici, toujours dans sa posture ordinaire. Pauvre jeune homme ! Il me fait pitié. (*Il l'appelle.*)

HENRI. — Don Grégoire ?

DON GRÉGOIRE. — Allons nous promener un peu?

HENRI. — Dispensez-m'en, je vous en prie.

DON GRÉGOIRE. — Comme vous voudrez ; pourvu que vous soyez un peu moins abattu.

HENRI, *pleurant.* — Eh!... ne craignez pas...

DON GRÉGOIRE. — Eh bien, que dites-vous ? une pluie de larmes tombe de vos yeux. Mon cher enfant, que sert de vous cacher? Vous avez quelque chagrin qui

altère votre santé. Mon bon Henri, mon cher Henri, jette-toi dans les bras de ton Grégoire; ne rougis pas; dévoile-lui le motif secret, quel qu'il soit, qui te tient dans cet état malheureux. Mon cœur te sera toujours ouvert ; je ne suis pas en ce moment ton précepteur, je suis ton cher ami. Je te jure de garder le secret, et je te promets toute mon assistance, comme le père le plus affectueux qui te presse contre son sein. (*Il l'embrasse et dit à part.*) S'il ne s'attendrit pas à ces paroles, il ne s'attendrira jamais.

HENRI. — Mon cher Grégoire, vous me jurez...

DON GRÉGOIRE, *à part.* — Voilà qu'il cède. (*Haut.*) Oui, mon cher Henri.

HENRI. — Hélas! vous voyez à quel état je suis réduit.

DON GRÉGOIRE. — Je vous plains. Oui, vous avez maigri, pâli.

HENRI. — Je ne mange pas... je souffre... je m'agite... la nuit, mon sommeil... Ah ! je ne mérite que trop votre pitié... mais, mon cher Grégoire, vous, vous ne pouvez pas remédier à mon mal.

DON GRÉGOIRE. — Oui, oui, il n'y a pas de mal sans remède. Venez ici; dites, avouez, révélez-moi tout; don Grégoire tiendra sa bouche scellée ; vos paroles demeureront ensevelies dans ses oreilles; vous reviendrez à la santé. Dites-moi, quel est votre mal? Quelle est la cause de vos peines?

HENRI. — Mon mal, don Grégoire... Ah ! je n'en ai pas le courage ! Mes peines... Ciel ! où suis-je? (*Avec exclamation.*) Ah ! femmes, femmes !

DON GRÉGOIRE, *se frappant la tête.* — Femmes ! comment ! Ah ! pauvre enfant ! Comment ! serait-il possible?... Sans être jamais sorti de la maison?... Seriez-vous amoureux? Que vous est-il arrivé?

HENRI. — Mon cher don Grégoire, taisez-vous, au nom du ciel... Je suis dans vos bras !... Oui, vous imaginez déjà... Une femme me réduit dans l'état où vous me voyez...

DON GRÉGOIRE. — Ah ! friponne !... Je suis en nage... Je suis hors de moi... Mon enfant, explique-toi librement...

HENRI. — Ah ! Dieu ! je ne trouve pas d'expressions... Ah ! donnez-moi un instant ;... la rougeur... Mon père, où est-il?...

Don Grégoire. — Votre père est sorti ; ne craignez rien, il ne reviendra peut-être pas même dîner à la maison.

Henri. — Non ! en vérité ?

Don Grégoire. — Croyez-moi.

Henri. — Donc.... (*A part, se demandant s'il peut se risquer à lui montrer sa femme.*) Voici le moment. (*Haut.*) Jurez-vous de m'aider ?

Don Grégoire. — Oui, de tout mon cœur.

Henri. — Eh bien ! dans l'instant... (*Indécis, avec inquiétude, ne sachant à quoi se résoudre.*) Ciel, donne-moi des forces... Courage !... (*Haut.*) Je vous montrerai tout...

Don Grégoire. — Oui, oui, mon enfant.

Henri. — Fermez cette porte afin que Pippetto et Léonarde ne puissent pas venir ici... Le domestique est dans l'antichambre, faites-moi la grâce de l'envoyer dehors.

Don Grégoire. — Oui, Henri, je fais tout ce que vous voulez. Fermons ici. (*Il ferme.*) J'enverrai le domestique en commission. Courage, courage !...

Henri. — Me voilà, je reviens... Vous verrez tout... Je vous ferai pitié... (*A part.*) Ciel, aide-moi dans cette épreuve.

(*Il entre dans son appartement.*)

Don Grégoire. — Pauvre enfant !... Je perds la tête... Scélérate ! (*Appelant.*) Simon !... Après tant de sévérité !... Ah ! je le disais, tout est inutile... (*Comme ci-dessus.*) Simon !... Et de quelle manière !... Quelqu'un a dû lui prêter la main... Simon ! Simon !

SCÈNE VI.

Simon. — Qu'y a-t-il pour votre service ?

Don Grégoire. — Allez chercher mes lettres à la poste.

Simon. — J'y suis allé, elles n'y étaient pas.

Don Grégoire, *à part.* — Diantre ! (*Haut.*) Vous pourriez donc voir si le libraire a relié ces deux volumes.

Simon. — Oui, monsieur, il les a apportés, et je les ai posés dans votre chambre.

Don Grégoire, *à part.* — Ne dirait-on pas que le diable s'en mêle ? (*Haut.*) Eh bien ! puisque vous n'êtes pas occupé, allez chercher mon perruquier, et faites-le monter je veux me faire raser.

Simon. — C'est fort bien.

Don Grégoire, *à part.* — Je m'attendais à ce qu'il me dît que j'étais déjà rasé.

Simon. — A propos, les boutiques des perruquiers sont toutes fermées aujourd'hui, ils sont en fête.

Don Grégoire, *à part.* — Eh ! que le diable... (*Haut.*) C'est bien. (*A part.*) C'est aujourd'hui jour climatérique. (*Haut.*) Venez avec moi dans mon appartement, je vous donnerai plusieurs lettres qu'il faut porter à la poste.

Simon. — Je suis à vos ordres.

Don Grégoire, *à part.* — Dieu soit loué, je craignais qu'il ne me dît que le trou de la boîte est fermé... Pauvre enfant ! quand j'y songe, il me prend envie de pleurer.

(*Ils sortent.*)

SCÈNE VII.

Henri. — Juste ciel, favorise cette démarche hasardeuse... Ah ! que personne ne la voie ! Malheureuse, à peine lui ai-je fait signe de la croisée de venir ici avec assurance, il m'a semblé qu'elle était animée d'une hardiesse inaccoutumée ; elle s'est élancée de sa chaise, elle a détaché son pauvre enfant de son sein... (*Entendant marcher dans l'appartement.*) C'est elle, elle est déjà arrivée !... (*Tremblant.*) Le domestique est encore...

Gilde, *sur la pointe des pieds.* — Henri, est-ce bien?

Henri. — Tu n'as rencontré personne?

Gilde. — Non.

Henri. — Je respire.

Gilde. — Quelle nouveauté! que me veux-tu? Sommes-nous en sûreté?

Henri. — Courage, ma chère Gilde, c'est à toi de tenter l'entreprise.

Gilde. — Mon cher Henri, Gilde fera ce que tu voudras. Tu es maigri de moitié depuis un an.

Henri. — Écoute, j'étais, il y a quelques instants, en proie au désespoir, lorsque le précepteur m'ayant trouvé pleurant, m'a contraint, à force de bonnes manières, à lui avouer la cause de mon état malheureux. Je lui ai dit, en partie, ce qu'il en était ; mais je n'ai pas eu le courage de lui avouer que nous étions mariés. Tu sais que lorsque je dois dire certaines choses la honte me ferme la bouche ; j'ai donc été inspiré par le ciel, pour porter le dernier coup.

maintenant que mon père n'est pas à la maison, de te faire venir, toi qui parles avec tant d'énergie et avec tant d'esprit, pour répondre à ce que dira don Grégoire en apprenant une chose semblable.

GILDE. — Je ferai ce que je pourrai ; tu sais que, lorsque je me trouve embarrassée, je place dans mon discours quelque morceau des romans que j'ai lus. Je te préviens cependant que ton précepteur a une mine qui ne m'annonce rien de bon.

HENRI. — Tu te trompes ; don Grégoire n'a pas mauvais cœur.

GILDE. — Gilde fait tout ce que tu lui commandes.

HENRI. — Que tu es bonne ! que je t'aime ! Ton caractère est ma meilleure justification.

GILDE. — Et quand le verrai-je, ce don Grégoire?

HENRI. — Le voici.

SCÈNE VIII.

DON GRÉGOIRE, *à part, s'arrêtant avec surprise en voyant une femme.* — Grand Dieu ! que vois-je !

HENRI. — Don Grégoire, la voici.

DON GRÉGOIRE. — Est-il possible ! vous...

GILDE. — Ah ! monsieur.

DON GRÉGOIRE, *toujours surpris.* — Me trompé-je? Vous êtes cette jeune dame qui demeure vis-à-vis notre maison, du côté de la petite rue?

GILDE. — Précisément.

DON GRÉGOIRE. — Fille du colonel...?

GILDE. — Tallemain.

DON GRÉGOIRE. — Que l'on a dit tué dans la dernière guerre?

GILDE. — Malheureusement.

DON GRÉGOIRE. — Et c'est vous qui avez réduit dans cet état...

GILDE. — Oui, c'est moi, je ne le nie pas ; c'est moi qui ai réduit ainsi mon Henri.

DON GRÉGOIRE. — Eh ! taisez-vous ; que dites-vous donc?... Rougissez.

HENRI. — Don Grégoire, ne commencez pas par des reproches.

DON GRÉGOIRE. — Mais comment... (*A part.*) Je perds

la tête (*Haut, dans la plus grande indécision et dans la plus grande inquiétude.*) Comment avez-vous fait pour vous voir ?

Gilde. — Dis-lui comment nous avons fait.

Henri. — Non, Gilde, dis-le-lui toi-même. Est-ce que tu as perdu maintenant ton courage?

Don Grégoire, *à part.* — Je deviens fou... Qui pourrait le croire? (*Haut.*) Mais, voyons, expliquez-moi, parlez.

Gilde. — Sachez donc que mon pauvre père étant absent, ma mère me gardait avec une rigoureuse surveillance. Vous savez que Henri aussi...

Don Grégoire. — Il lui eût été impossible de s'éloigner de la maison.

Gilde. — Eh bien, nous étions donc tous deux à nos croisées, qui sont exactement en face l'une de l'autre. Henri me regardait, je le regardais ; il riait, et je riais; il me faisait des signes, et je lui en faisais d'autres. A force de rire aujourd'hui, de nous faire des signes demain, de soupirer un autre jour ; enfin...

Don Grégoire. — Enfin, cela vous réussit...

Gilde. — Enfin, cela nous réussit ; mais vous ne sauriez croire combien il nous fallut de temps avant de pouvoir nous parler.

Henri. — Il s'écoula bien du temps.

Don Grégoire, *à part.* — Je n'y entends rien ; je suis hors de moi-même.

Gilde. — Bref, Henri parvint à sortir une nuit de chez lui ; il s'échappe, et monte en courant mon escalier. Avec trois fers à tricoter entortillés, je force le pêne de la porte de l'appartement ; il entre tout haletant, et je referme en tremblant.

Don Grégoire. — Dieu ! qu'entends-je ! je me perds !

Gilde. — Henri avait à peine passé le seuil de ma porte... Il était là, et moi ici... lorsque ma mère paraît tout à coup. Elle pousse un cri en nous voyant, s'élance sur moi ; mais elle s'arrête à ce geste, et se jette sur Henri, indécise contre qui elle déchargera d'abord sa colère : partagée entre la surprise, l'indignation et l'incertitude, elle est saisie d'un tremblement convulsif, et tombe évanouie.

Don Grégoire. — Eh bien?

Gilde. — Poussant des cris d'épouvante, désolée, je

m'attache à son cou, Henri se jette à ses pieds en pleurant, notre vieille femme de chambre accourt à mes clameurs, et ma mère revient à elle. Il n'y avait qu'un seul moyen de remédier à cette démarche inconsidérée, de sauver mon honneur ; Henri le propose, je l'accepte, et ma mère le bénit.

Don Grégoire. — Comment !

Gilde. — Nous nous donnâmes la main, et le jour suivant notre lien fut rendu secrètement authentique et sacré.

Don Grégoire, *avec explosion.* — Que dites-vous? vous êtes mariés? En vérité ! sans le consentement du père ! c'est là votre maladie ! Moi qui croyais que c'était seulement chagrin d'amour... (*Se désespérant.*) Sortez, votre père fera ce qu'il croira... Il vous tuera : je vous abandonne.

Henri. — Mon cher don Grégoire, la chose est faite.

Gilde. — Que trop, et il n'y a pas de remède.

Don Grégoire. — Ne me parlez pas... je ne veux rien savoir.... Malheureux !... me trahir... (*Très en colère, à Henri.*) Mais comment as-tu fait pour sortir, comment?

Henri. — Bastien, le domestique qui est mort il y a deux mois, m'assistait ; il m'avait fait faire une fausse clef.

Don Grégoire, *avec colère.* — Pervers, pervers ! (*Se tournant vers Gilde.*) Et toi, comment as-tu fait pour lui inspirer de l'amour?

Gilde. — Comme font les autres.

Don Grégoire, *comme plus haut.* — Perfide ! perfide ! (*Agité.*) Mais votre union est-elle réellement légitime?

Henri. — Elle a eu lieu par-devant notaire.

Gilde. — Devant témoins.

Henri. — Légalisée.

Gilde. — Avec toutes les formalités.

Don Grégoire, *s'agitant.* — Je ne sais où j'en suis... Le marquis en mourra de douleur. Il n'y a pas de remède à ceci, je ne puis pas vous aider. Allez, sortez. (*S'agitant de plus en plus.*) Et combien y a-t-il de temps que vous êtes mariés?

Gilde. — Un an.

Don Grégoire. — Et pendant l'espace d'un an...

Gilde. — Dans l'année, nous avons eu un enfant.

Don Grégoire. — Un enfant !

HENRI. — Un seul, mon cher don Grégoire.

DON GRÉGOIRE. — Laissez-moi aller, laissez-moi sortir ; restez, sauvez-vous, faites ce qu'il vous plaira ; je vous abandonne au courroux de votre père, à sa fureur.

(*Il se dispose à sortir.*)

GILDE. — Comment !

HENRI, *le retenant par l'habit.* — Au nom du ciel !

DON GRÉGOIRE, *comme ci-dessus.* — Non, non, point de pitié !

GILDE. — Eh bien, laisse-le, Henri ; laisse cet homme qui a le cœur d'un tyran. Je te l'ai dit que son aspect ne me promettait pas autre chose.

DON GRÉGOIRE. — Comment ! que dites-vous ? moi, tyran ?

GILDE. — Oui, vous l'êtes, et vous serez satisfait. Nos cœurs sont liés entre eux par le nœud sacré, par le nœud de l'honneur, par celui des lois et par mille et mille autres liens, nœud d'amour et serments, confondus et serrés les uns avec les autres ; nos cœurs ne peuvent être dégagés qu'en réduisant l'un d'eux en poudre, ou en les déchirant ensemble. Vous aurez pour vous satisfaire autant de larmes et autant de sang qu'il vous plaira ; seulement, je vous prie de vous rassasier de mes pleurs, de mon sang, mais de soustraire mon pauvre Henri aux rigueurs d'un père sévère. Si je fus la cause du malheur de cette famille, vengez-vous tous sur la malheureuse Gilde, mais que Henri soit pardonné. Je serai contente à ce prix de me voir errante, vagabonde, abandonnée de tout le monde, gardant seulement à mon sein le fruit malheureux de nos amours.

DON GRÉGOIRE, *qui s'est déjà attendri pendant ce discours.* — Mon cœur se brise.

HENRI, *à voix basse.* — C'est bien, Gilde.

GILDE, *pleurant.* — Adieu, mon cher Henri... Pardonnez-moi...

DON GRÉGOIRE. — Arrêtez-vous... (*Incertain, à part.*) Que fais-je? (*S'essuyant les yeux.*) Pauvres jeunes gens ! les laisser en proie au désespoir... Le mal est fait... ils sont déjà mariés... Ah, Dieu !... le rang est presque égal.

GIACINTO GALLINA (1852-1897)

Giacinto Gallina (1852-1897) *est le continuateur vénitien*

de Goldoni. Par son œuvre, Gallina a prouvé que le patois des lagunes était encore plein de vie et de charme.

Né et mort à Venise, Giacinto Gallina fut d'abord violoncelliste dans un théâtre. Ensuite, il se fit auteur dramatique et écrivit dans tous les genres, — drames, tragédies, — mais il excella surtout dans la comédie de mœurs où il se manifesta comme le seul auteur comique italien du XIXe *siècle. Bien que supérieurs à Nota et à Giraud, les auteurs comiques des autres dialectes de l'Italie n'ont pas su, comme Gallina, s'élever jusqu'à la comédie de caractère.*

UNE FAMILLE MALHEUREUSE.

Le chef-d'œuvre de Gallina est une pièce intitulée Une Famille malheureuse. *Il s'agit de la famille d'un maître d'école où, par suite de la vanité de la femme, on s'efforce de soutenir un luxe lamentable. Mariette, une figure charmante, nouvelle au théâtre, et entièrement de l'invention de Gallina, Mariette, la fille aînée, est abandonnée par son fiancé. Elle dissimule son chagrin et courageusement rêve de réinstaller dans la maison paternelle la paix et l'amour, qui en ont été bannis par les soucis d'argent.*

LE THÉATRE CONTEMPORAIN

LES effets de l'unité tialienne se font sentir d'une façon bienfaisante sur la littérature et sur la scène. Il manque encore, il est vrai, un théâtre central où les œuvres nouvelles puissent être comparées aux ouvrages antérieurs. Mais quelques artistes de génie, comme Eleonora Duse, Ermete Novelli, Grasso, etc., servent merveilleusement les efforts des dramaturges d'aujourd'hui.

La plupart des auteurs italiens contemporains sont des réalistes, des naturalistes, des véristes, etc. Le théâtre philosophique a peu de représentants. Mais le théâtre d'idées, qui va des pièces de M. Bracco au théâtre en vers ou en prose de Gabriele d'Annunzio, est servi par un grand nombre de protagonistes remarquables, qui sans doute porteront prochainement très haut le renom du théâtre italien.

GIUSEPPE GIACOSA (1)

Giuseppe Giacosa naquit à Colleretto Parella (Piémont) en 1847. *Il était encore au barreau, lorsque sa* Partie d'échecs *remporta un succès qu'il n'espérait pas et qu'on peut comparer à celui du* Passant *de Coppée. Il se consacra alors entièrement à la scène. Dans le* Triomphe d'amour, *et surtout dans les* Tristes amours, *il se montrait très influencé par le théâtre naturaliste. La pièce fut sifflée à Rome. Le succès grandiose de* Comme les feuilles *devait le dédommager.*

UNE PARTIE D'ÉCHECS.

Une partie d'échecs *se passe au* XIVe *siècle, dans un château de la vallée d'Aoste. Le comte René de Challent promet sa fille Paule au pauvre page Fernand si celui-ci peut la vaincre aux échecs ; mais s'il est battu, il sera tué. Le page accepte. Les jeunes gens jouent, et Fernand est si troublé par l'amour qu'il ressent soudain pour Paule, qu'il perdrait, si celle-ci, par pitié et par amour, ne le faisait gagner. Voici la fin de la pièce dans la traduction de M. d'Audiffret. Le dernier vers est devenu fameux en Italie.*

PAULE, *voyant Fernand hésiter, le prend doucement par la main et joue elle-même un coup pour lui.*

Mon père, il est trop tard ! Et votre honneur m'oblige
A lui donner ma main.

LE COMTE

Comment ?

PAULE, *montrant l'échiquier.*

Mat !

OLIVIER

O prodige !
Fernand eut le démon ou l'amour dans son jeu !

PAULE

En prenant un époux, j'exauce votre vœu...

(1) BIBLIOGRAPHIE. — *Une Partie d'échecs, légende dramatique en un acte de Giuseppe Giacosa, trad. en vers par Emile d'Audiffret,* Paris, 1886.

LE COMTE, *mécontent.*

Pourtant un étranger a pu vaincre ma fille !

PAULE, *embrassant son père et tendant la main à Fernand.*

Étranger?... Non, qui vainc est de notre famille !

LE COMTE, *désarmé, s'adressant à Fernand.*

Puisque Dieu ne t'a pas favorisé d'un nom,
Trouveras-tu le mien assez noble, assez bon?

FERNAND, *s'inclinant.*

Seigneur....

LE COMTE

Je te sais brave et loyal. Avec joie
Je rends grâces au ciel pour le fils qu'il m'envoie.

Fernand, après s'être agenouillé aux pieds du comte qui lui a posé les deux mains sur la tête, se relève et contemple Paule sans dire un mot.

PAULE

Immobile et muet? Beau page, qu'avez-vous?...

FERNAND

Je regarde tes yeux... tes yeux qui sont si doux !...

GIROLAMO ROVETTA

Girolamo Rovetta, né à Dresde en 1850, *mort récemment, est un des auteurs les plus réputés de l'Italie. Ses théories littéraires sont naturalistes. Il ne vise pas aux idées, mais veut avant tout donner l'illusion de la vie. On a vu, dans l'*Introduction, *l'énumération de ses pièces parmi lesquelles on s'accorde à reconnaître que la comédie* Les Déshonnêtes *constitue son chef-d'œuvre.*

LES DÉSHONNÊTES

Dans les Déshonnêtes, *Rovetta nous montre comment le besoin d'argent introduit le déshonneur dans une famille qui paraît honorable, comment rien de honteux n'apparaît tant*

qu'il y a de l'argent, et comment avec la gêne toutes les hontes se montrent à la fois. Voici une scène (1) *où Charles Moretti, le caissier qui deviendra lui-même malhonnête, parle sans indulgence à sa femme le priant d'avoir pitié de la faute de M. de Fornaris, qui a commis une grave indélicatesse.*

ÉLISE. — Charles ! ne sois pas sans pitié, ne sois pas sans cœur.

CHARLES. — Il y a tant d'honnêtes gens qui souffrent ; ma pitié, je la garde pour les honnêtes gens. De Fornaris est un voleur ! Voler, voler à la caisse qui a été confiée à notre honneur !

ÉLISE. — Il a été entraîné... par une première erreur.

CHARLES. — Une erreur?... Je sais... Je sais tout ! Un ami lui confie une somme pour payer une traite ; de Fornaris met la main sur ce dépôt, et tu appelles cela une erreur? Seulement une erreur? Je sais ce que tu vas me répondre : le besoin.... Mais, ma chère, le besoin n'est pas une excuse. Tous ceux qui volent l'argent ou les affaires des autres, c'est parce qu'ils en ont besoin. Mais, pardieu, plutôt que de porter la main sur un dépôt qui me serait confié, je te jure que je me la couperais, la main, tu entends...

CAMILLO et GIANNINO ANTONA-TRAVERSI

Camillo Antona-Traversi, d'une illustre famille, a écrit un drame remarquable, les Rozeno, *que sont loin de valoir ses autres pièces :* Tordi e Fringuelli, la Nuova Famiglia, etc. *Avec les* Rozeno, *nous sommes introduits dans l'intérieur corrompu d'une famille romaine. La mère et la fille vivent de galanterie. La fille de Clarisse Rozeno, Lydia, a dix-huit ans. On la vend à un vieillard, prince romain. Lydia aime un étudiant, Henri Carlini ; le désespoir dans l'âme, elle épouse le prince. Enceinte bientôt des œuvres de l'étudiant, Lydia veut briser avec le vieux prince. Mais toute sa famille l'en empêche, cette grossesse apparaissant comme un bonheur, et Clarisse va annoncer la bonne nouvelle au vieillard. Cependant Lydia suit son destin. Elle se sauve à la recherche*

(1) Trad. LÉCUYER, sous le titre *l'École du Déshonneur,* Paris, 1903.

de son amant, qui s'est enfui pour éviter les ennuis et les responsabilités. Elle le retrouve à Venise. Mais Carlini est un lâche et, après une discussion où, à propos de l'enfant, il se montre bas et vil, Lydia le chasse et se jette dans le canal.

Giannino Antona-Traversi, frère puîné du précédent, a mené une vie agitée et exercé un grand nombre de professions, comme celles d'apiculteur et de prestidigitateur. Il a écrit beaucoup de pièces : le Matin suivant, Par vanité, le Bracelet, l'École du mari, l'Escalade de l'Olympe, l'Amie, l'Unique Excuse, la Fusée, l'Épouse honnête, la Mère, Les plus heureux des jours.

LES ROZENO

Voici un fragment de la très belle scène des Rozeno *où Lydia rompt avec sa mère, qui lui conseille de dire au vieux prince que l'enfant est de lui.*

LYDIA. — Je n'imposerai pas au prince des obligations qu'il n'a point.

CLARISSE.— Mais ton enfant ne sera donc de personne?

LYDIA. — De personne? Et si cela était? De personne, comme moi!...

CLARISSE. — Lydia, tu parles à ta mère!...

Les deux femmes se regardent. Elles s'aiment, mais leur sens moral les sépare. Lydia le crie à sa mère.

LYDIA. — C'est vrai! Mais mon père, où est-il?... O Dieu!... Ne me force pas à parler! Tu es ma mère, eh bien, quoi que tu aies fait de toi et de moi, je ne dois pas t'insulter! Savais-tu ce que tu faisais, toi? Savais-je, moi, ce que je faisais? Non! et je ne te juge pas! Mais, à présent, moi, je sais. Tu peux ignorer, toi, qui a été ton père... quel a été le mien... Moi, je sais, au contraire, quel est celui de mon enfant... et dussé-je payer cela de la misère, de l'hôpital, de la mort, je ne veux pas, entends-tu? je ne veux pas qu'il soit un « Rozeno ». Je me le suis juré!... Je vous défends de vous occuper de lui!... Je te défends de lui donner le père qu'il vous plaît... Je te défends de voler, en son nom, de l'argent pour toi, pour moi, pour vous tous.

GIOVANNI VERGA

Giovanni Verga est né à Catane (Sicile), en 1840. Il est un des chefs du mouvement naturaliste italien. Sa pièce Cavalleria rusticana *est devenue célèbre dans le monde entier, et la musique de Mascagni l'a rendue populaire.*

Verga a encore écrit pour le théâtre la Loge du Portier, la Chasse au loup, la Louve. *Ces pièces sont tumultueuses, mais d'une psychologie rudimentaire.*

CAVALLERIA RUSTICANA

Turiddu, son service militaire achevé, rentre dans son village natal, près de Catane. Sa fiancée Lola est coquette et menteuse. Il la retrouve mariée avec un propriétaire, Compar Afio. L'amoureux, pour se donner le change, séduit une pauvre orpheline, la Santuzza. Lola est jalouse ; elle a repris son galant. C'est Pâques. Le mari est dans une terre éloignée ; l'amant passe la nuit près de Lola qui, le lendemain, doit faire ses Pâques.

Santuzza au désespoir cherche Turiddu et le demande à sa vieille mère qui lui dit que Turridu n'est pas à la maison :

NUNZIA. — ... Il n'y est pas !... Et dans vos intrigues, moi, je ne veux pas entrer !

SANTUZZA. — Ah ! Gna Nunzia, vous ne voyez pas la figure que j'ai? Faites comme Jésus-Christ à Marie-Madeleine... Dites-moi où est votre fils Turiddu, par charité...

NUNZIA. — Il est allé à Francofonte, pour acheter du vin.

SANTUZZA. — Non ! Hier soir il était ici. On l'a vu à deux heures de la nuit.

NUNZIA. — Que viens-tu me dire là ? Il n'est pas venu coucher à la maison cette nuit... Entre.

SANTUZZA. — Non, Gna Nunzia. Dans votre maison, je ne puis y entrer.

Santuzza se met à sangloter. Arrive le mari de Lola. Il a vu Turiddu du côté de sa maison. Santuzza affirme à la vieille Nunzia que Turiddu a couché chez Lola. Mais la vieille ne la croit pas.

Santuzza. — Je ne me trompe pas, ni compère Alfio non plus, c'était lui, Turiddu... Je sais que Gna Lola se mettait à sa fenêtre chaque fois qu'il passait, et elle me le volait avec les yeux, cette excommuniée !... Lui, chantait sous ma fenêtre pour la dépiter. Mais moi, quand je l'entendais chanter, il me semblait que mon cœur s'échappait de ma poitrine. Comment pouvais-je dire non, quand il priait : « Ouvre, Santuzza, s'il est vrai que tu m'aimes ! » Comment pouvais-je?... Alors elle le sut, cette mauvaise femme, elle devint jalouse à mort, elle se mit en tête de me le voler... Il nie par compassion, mais d'amour, il ne m'aime plus ! A présent que je suis dans cet état, quand mes frères le sauront, ils me tueront !... Si Turiddu n'aimait pas cette autre, je mourrais contente... Ah ! quelle journée se lève pour moi, aujourd'hui !...

Turiddu arrive. Il va entendre la messe. Santuzza l'arrête et lui parle tristement. Lola survient et Santuzza lui crie qu'elle la méprise parce qu'elle va faire ses Pâques sans une conscience pure. Ses railleries excitent Lola. Turiddu ne sait que dire entre ses maîtresses. Ensuite, il reproche à Santuzza de vouloir le brouiller avec Lola. Il s'arrache à Santuzza, et elle le maudit.

Santuzza avertit Compar Alfio qui, après la messe, au cabaret, provoque Turiddu. Ils se battent et Turiddu est tué.

GIOVANNI BOVIO

Giovanni Bovio s'est occupé de politique et de philosophie. Ses drames sont plutôt des dialogues philosophiques compoposés sur le modèle des pièces de Renan. Il a écrit Christ à la Fête de Pourim, Saint Paul, Leviathan, *etc. On a appelé Bovio « le psychologue du génie », car toutes ses œuvres sont comme l'exaltation des grandes intelligences humaines.*

LE CHRIST A LA FÊTE DE POURIM

Voici, à la fin de Christ à la Fête de Pourim, *un passage où Marie de Magdala et Judas parlent du Christ.*

Marie de Magdala. — Judas, tu pleures !...

JUDAS. — Ce n'est pas lui le Messie que nous avons attendu....

MARIE. — ... Devant lui tu es déjà la postérité incrédule qui simule l'adoration. Il vient à nous !... J'ignore quel Dieu il est, ni si un Dieu peut descendre jusqu'à une femme tombée ; mais quand il aura mis le pied sur cette croix dont son doigt a fait un signe, moi, la femme tombée de Magdala, moi qui suis moins pour le sang humain que Barrabas le larron, moi, la dernière, je me relèverai, l'égale des premiers, à l'ombre du fils de l'homme. (*Entre le centurion.*)

LE CENTURION. — C'est lui !... Recherché par le sanhédrin, il veut te dire un dernier adieu.

JUDAS. — Voici la voix qui près de l'île Egée cria à Thamus : *Le grand Pan se meurt !*

MARIE, *résolue*. — Que tombe aussi ce Dieu près d'autres dieux ensevelis, jadis venus d'Égypte ou d'Assyrie. Le fils de l'homme, à l'aube du troisième jour, ressuscitera des profondeurs et reprendra le chemin dont aucun prophète n'a encore mesuré la fin !...

GABRIELE D'ANNUNZIO

Gabriele d'Annunzio est né à Pescara dans les Abruzzes, en 1863. *Il a donné au théâtre des drames somptueux qui demeureront. Un certain nombre ont été représentés à Paris, et* la Ville morte *fut même écrite en français avant de l'être en italien. Ses autres pièces sont :* le Songe d'un matin de printemps ; le Songe d'un crépuscule d'automne ; la Ville morte ; la Gioconda ; la Gloire ; Francesca de Rimini ; la Fille de Jorio ; la Nave ; Phedra. La Fille de Jorio *est une pastorale ;* la Nave, *un drame social ; les autres, des pièces modernes et des pièces antiques. Très belles, très hautes, elles ont toute la saveur, toute l'énergie des nobles œuvres d'art de la Renaissance italienne.*

FIN

TABLE DES MATIÈRES

CHOIX DE TEXTES

XVIe SIÈCLE

XVIIe SIÈCLE

XVIIIe SIÈCLE

XIXe SIÈCLE

TABLE DES GRAVURES

9928-10. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.